Die Madrigale Gesualdos von Venosa.

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde.

Der philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

eingereicht von

Ferdinand Keiner
aus Frankfurt a. M.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

kyn

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Köster.

Leipzig, den 12. März 1914.

Der Procancellar. Kirchner.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 5

I. Teil. Bemerkungen über das Leben des Fürsten Carlo Gesualdos von Venosa:

Kindheit und Jugendzeit 8
Verheiratung und Gründung eines eigenen Hofes 9
Musikleben Neapels 10
Unglücklicher Ausgang der ersten Ehe 11
Freundschaft Tassos 12
Aufenthalt in Ferrara 13
Zweite Ehe 13
Die ersten Madrigale 13
Gründung einer Akademie in Neapel 17
Leben in Neapel bis zu seinem Tode 1614 18

II. Teil. Die Werke Gesualdos von Venosa:

a) Das Madrigal 20
Die Notierung der Madrigale Gesualdos 23
Gesichtspunkte für die Übertragung in moderne Notenschrift . . . 24
b) Die Ausdrucksmittel Gesualdos. Textmalereien 28
Dynamik und Rhythmik 29
Melodik 31
Harmonik 32
α) Tonale Harmonik:
Kadenzen 35
Anwendung der Parallel- und Leittonwechselklänge 36
Alteration 40
β) Modulation. Modulationsmittel:
Umdeutung der Harmonien 41
Entfernte Harmonieschritte 43
Chromatische Veränderung 45
c) Schlußbemerkungen 51

Anhang I. Abschnitt aus Sc. Cerreto, della prattica musica, über das Musikleben in Neapel um 1600 56
Anhang II. Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Gesualdos 58

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547026_0039

Einleitung.

Vorliegende Abhandlung findet ihre hauptsächlichste Rechtfertigung darin, daß die musikhistorische Forschung es bislang versäumt hat, ihr Augenmerk auf eine Erscheinung zu richten, die zu den interessantesten gehört, die die Musikgeschichte überhaupt aufzuweisen hat, daß sie an einem Meister vorübergegangen ist, dem sowohl hinsichtlich seiner durchgebildeten, wenn auch manchmal dem extremsten Radikalismus huldigenden Kompositionstechnik, als auch besonders wegen der Tiefe seiner Empfindung, des poetischen Gehalts seiner Ausdrucksweise und der Glut seiner Farben ein Ehrenplatz unter den allerersten Vertretern seiner Kunst gebührt. Durch das Interesse, welches naturgemäß eine solche Revolution auf musikalischem Gebiete, wie sie die Entstehung der Oper im Anfange des XVII. Jahrhunderts bedeutet, auf sich lenkt, wurde eine eingehendere Beschäftigung mit den Werken des Meisters, der in die neue Zeit gleichsam als Ausläufer des vergangenen XVI. Jahrhunderts, der Blütezeit des Madrigals, hineinragt, in den Hintergrund gedrängt, und es blieb für ihn nur eine nebensächliche Betrachtung übrig, welche obendrein noch durch den engherzigen Standpunkt, den man mit wenigen Ausnahmen[1]) seinen Neuerungsbestrebungen auf harmonischem Gebiet gegenüber einnahm, ungünstig beeinflußt wurde. Selbst ein so vorurteilsloser Historiker wie Ambros[2]) kann nicht umhin, trotzdem er das Gefühl hat „Gesualdo ist ein Genie gewesen“ und sich zu dem Geständnis bewogen fühlt: „Die Musik Gesualdos hat doch etwas eigen Ergreifendes“ (was doch allein der Endzweck aller Kunst ist und immer bleiben wird!),

[1]) Unter denjenigen, die der Eigenart des Komponisten Rechnung zu tragen versuchen, sind besonders Fétis (Biogr. univ.) [vgl. S. 32, Anm. 2], Florimo (La scuola m. di N.) und H. Leichtentritt (Bearb. v. Ambros' Musikg.) zu nennen.

[2]) Gesch. d. Musik IV, S. 237ff.

in kleinlich kritisierender Weise von dem pedantischen Gesichtspunkt des „Theoretikers“ aus, an seiner Harmonik eine ganze Reihe von „Fehlern“ und „mißlungenen“ Modulationen festzustellen. Erst die Hinwendung der modernen Tonkunst auf ähnliche Wirkungen konnte ermöglichen, daß wir den kühnen und seltsamen Harmoniefolgen gegenüber, wie sie uns in jenen Madrigalen entgegentreten, nicht ohne weiteres den Standpunkt einnehmen, daß sie als Ausflüsse der Bizarrerie und Effekthascherei anzusehen seien, deren alleiniger Zweck darin besteht, den Zuhörer zu verblüffen, sondern vor allem unsere Untersuchungen darauf einstellen, zu ergründen, ob einerseits diese Harmonik, sei sie auch manchmal noch so fremdartig, Trägerin eines poetischen Gedankens ist und demnach ihre ästhetische Rechtfertigung findet, und wieweit in diesem Falle die beabsichtigte Wirkung auch tatsächlich zur Geltung kommt, und ob andererseits ein systematisches Verfahren des Komponisten zu konstatieren ist, und nicht etwa Zufälligkeiten der Stimmführung und Willkürlichkeiten in der Anwendung der harmonischen Mittel ein Ergebnis zustande bringen, welches wohl äußerlich den Eindruck einer hervorragend virtuosen Beherrschung aller kompositionstechnischen Mittel vortäuschen kann, aber der inneren Logik und des Zwingenden wahren künstlerischen Schaffens entbehrt. Demgemäß wird es die Aufgabe vorliegender Arbeit sein, neben einem kurzen biographischen Abriß, soweit sich hierfür Material erbringen ließ, hauptsächlich eine eingehende kritische Untersuchung des Schaffens Gesualdos von den angeführten Gesichtspunkten aus anzustellen.

I. Bemerkungen über das Leben des Fürsten Carlo Gesualdo von Venosa.

Die folgenden biographischen Notizen, welche keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit machen, sollen vor allem dazu dienen, die künstlerische Entwicklung des Komponisten darzustellen. Tatsachen, welche in keinem Zusammenhang mit der kompositorischen Tätigkeit Gesualdos stehen und allein den Fürsten betreffen, sind, weil den Rahmen dieser Abhandlung überschreitend, nur soweit berücksichtigt worden, als es der Zusammenhang des Ganzen erforderte.

Das Hauptquellenmaterial für biographische Nachrichten über Gesualdo bilden neben den Vorreden und Widmungen in Werken seiner Zeitgenossen die Bemerkungen, die sich in den Abhandlungen zeitgenössischer Theoretiker verstreut finden. Es kommen hier hauptsächlich folgende Werke in Betracht:

Giov. Batt. Doni (1593—1647), Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica.
— Trattato della musica scenica.
— Progymnastica musicae pars veterum restituta ed ad hodiernam praxim redacta.
(Alle drei enthalten in der Gesamtausg. Opp. Bd. I, II. Roma 1635).
Pietro della Valle (1586—1652), della musica dell'età nostra. (Aufgenommen in Donis Opp. [Roma 1635.] Bd. II S. 249).
Scipione Cerreto[1]) (geb. 1551) Napolitano, della prattica musica, vocale et strumentale. In Napoli 1601.
Domenico Pietro Cerone, El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y practica. Napoles 1613.

---

[1]) Vgl. den dieser Abhandlung am Schlusse beigegebenen Abschnitt über das neapolitanische Musikleben aus dem oben genannten Werke Cerretos.

Josephus Blancanus, Chronologia celebrorum mathematicorum ad sec. Christi XVII. Bologna 1615.

Gerhard Vossius, de universae matheseos natura et constitutione. Amstelodami (ex typogr. Joannis Blaer) 1650.

Von neueren Musikschriftstellern hat

Nic. d' Arenzio (Un predecessore di Alessandro Scarlatti, Sonderabdruck aus der Gazzette Musicale di Milano, anno 1892) wichtiges und umfangreiches Material zusammengestellt (hauptsächlich über die Familie Gesualdo).

Carlo Gesualdo[1]), Fürst von Venosa, wurde geboren um 1560 in Neapel. Die Familie Gesualdo stammte aus Venosa, dem alten Venusia, einer kleinen Stadt in der Provinz Basilicata unweit Neapel, und zählte zu den ältesten und angesehensten Adelsfamilien Italiens, deren Mitglieder wir in den höchsten kirchlichen Würden finden. Der Oheim Carlos, der Kardinal Alfonso Gesualdo, war Erzbischof von Neapel, und seine Mutter Geronima Borromeo war die Tochter Margheritas dei Medici, der Schwester des Papstes Pius IV. Ein Ascanio Gesualdo, dessen verwandschaftliche Beziehung zu Carlo ich nicht feststellen konnte, wird als Erzbischof von Bari erwähnt. Dem Vater des Komponisten, Fabrigio, wie überhaupt der Familie[2]) Gesualdo, wird eine gründliche und verständnisvolle Pflege der Wissenschaften und schönen Künste, insbesondere der Tonkunst, nachgerühmt, und auch bei der Erziehung Carlos, des zweiten Sohnes, wurde großes Gewicht auf umfassende Allgemeinbildung gelegt, daneben besonders Poesie und Musik eifrig gepflegt. Neben dem Hofe, der an den Fragen der Kunst und Wissenschaft regsten Anteil nahm, gab das Kunstleben Neapels mannigfache und reiche Anregung. Wenn man auch damals noch nicht von einer eigentlich neapolitanischen Schule sprechen kann, die sich hätte mit der römischen oder

---

[1]) Neben Gesualdo findet sich bisweilen die Schreibart Gesoaldo.

[2]) Vgl. Gasparo della Porta (1613) Il primo libro della Canzonette. (Napoli.) Aus der Vorrede:

[Ded. Ascanio Gesualdo, Archivescovo di Bari.]

.... (La familia Gesoalda), c'hanno tenuta in grandissimo preggio la musica, e tanti Cavalieri, e Principi, de quali è stata ogni etade arrichita, c'hanno spesso cambiata la spada in penna, e la penna in strumenti Canori, de che ne portrà far testimonianza à tempi nostri l'Eccellentissimo Principe di Venosa ... [Gio. B. Cimmino.]

florentinischen vergleichen können, — an wirklich bedeutenden schaffenden Künstlern hatte Neapel bis dahin nichts aufzuweisen — so scheinen doch (nach Cerretos Bericht) eine ganze Reihe tüchtiger ausübender Musiker sich dort betätigt zu haben.

So wuchs der junge Fürst heran, seinen Geist bildend durch Übung der Grammatik, der Rede- und Stilkunst und der Pflege der schönen Künste. Es war die Zeit[1]), da die Verskunst sich so weit verbreitet hatte, daß schon Improvisatoren hervortraten, und kein junger Mann von freieren Gesinnungen des Talentes entbehren durfte, sich reimweis auszudrücken. Daneben wurde auch die körperliche Ausbildung nicht vernachlässigt. Waffenübungen zu Fuß und Roß, Unterricht im Fechten und Reiten gehörten zu den unbedingt erforderlichen Erziehungsgegenständen der vornehmen Jugend. Ob Carlo schon im Knabenalter die Tonkunst in praktischer Ausübung und theoretischem Studium intensiver gepflegt hat, und wer ihm zur Unterweisung beigegeben war, entzieht sich unserer Kenntnis. Etwas Besonderes, das mit seiner künstlerischen Entwicklung im Zusammenhang stünde, oder auch nur darauf schließen ließe, daß der Jüngling sich in mehr als dilettantischer Weise mit der musikalischen Komposition beschäftigt habe, ist nicht anzuführen. Der Künstler Gesualdo wurde wohl erst durch die Erfahrungen und Enttäuschungen des Lebens geweckt, die sorglose und im freien Genießen sich auslebende Jugend hatte keinen Anteil daran.

Die erste einschneidende Veränderung in den Lebensgewohnheiten Carlos wurde herbeigeführt durch seine Verheiratung und die dadurch bedingte Gründung eines eigenen Hofhalts. Da dem hochbetagten Fürsten von Venosa die Erhaltung seines Geschlechtes sehr am Herzen lag, — ein älterer Bruder Carlos, Luigi, war im frühesten Kindesalter gestorben — so hatte er Sorge getragen, dem Sohne möglichst früh eine Gemahlin zuzuführen, die ebenfalls sehr junge Maria d'Avalos, welche von einer überraschenden Schönheit (sorprendente bellezza) gewesen sein soll. Die Vorliebe für die Musik trat jetzt bei dem jungen Fürsten offen zutage, indem ihr in seinem Hofhalt eine bevorzugte Stellung eingeräumt wurde. Es wurde eine Musikerschar engagiert, Komponisten, Sänger und Instrumentalisten, deren Hauptaufgabe die

[1]) Goethe, Westöstlicher Diwan, Noten und Abhandlungen: vgl. Art. „Pietro della Valle".

Aufführungen zeitgenössischer Tonkunst war. Auf diese Weise lernte Carlo Gesualdo eine Menge guter Kompositionen kennen und scheint auch zuerst durch dieses praktische Studium zu eigenen Kompositionsversuchen angeregt worden zu sein. Die Privatkapelle des fürstlichen Hofes gewann bald größere Bedeutung und wurde der Mittelpunkt des neapolitanischen Musiklebens. Unter den Männern, die im Dienste des Fürsten standen, ist vor allem Pomponio Nenna zu nennen, einer der hervorragendsten Komponisten seiner Zeit, der Gesualdos Lehrer in der Komposition wurde. Nenna ist um 1560 in Bari geboren, stand also mit seinem Schüler fast in gleichem Alter. Es sind uns von ihm sechs Bücher Madrigale bekannt, die insbesondere in Hinsicht auf die Harmonik einen Fortschritt gegenüber der Praxis seiner Zeit[1]) bedeuten. Verminderte und übermäßige Stimmschritte sind bei ihm nichts seltenes und das „nuovo sistema di armonia", welches ihm Florimo[2]) nachrühmt, ist nichts anderes als der zielbewußte Gebrauch der Harmonien ihrem inneren Zusammenhang nach, also das, was wir heute kurz musikalische Logik nennen. Die Anregung und Unterweisung, die der Fürst von dieser Seite her empfing, mußte also schon von vornherein sein künstlerisches Schaffen in einer Richtung beeinflussen, die ziemlich abseits stand von der überkommenen Theorie der Kirchentöne und unserem heutigen Harmonieempfinden sehr nahe kam. Wie weit dann der Schüler auf dem von seinem Lehrer betretenen Pfade weitergegangen ist und sich vollständig von der alten Anschauung losgelöst hat, nach der die Harmonien das zufällige Ergebnis kontrapunktisch geführter Stimmen sind, wird die Betrachtung seiner Werke ergeben.

Von den übrigen Musikern im fürstlichen Dienste interessiert uns noch Muzio Effrem, der aber in seiner künstlerischen Anschauung ein sehr wankelmütiger Mensch gewesen sein muß und eine Vielseitigkeit der Anpassungsfähigkeit besaß, die ein günstiges Urteil über seinen Charakter hervorzurufen nicht gerade geeignet ist. Wir finden ihn als Komponisten, als Kapellmeister, als Musikschriftsteller, als Herausgeber und Kritiker. In letzterer Eigenschaft nimmt er einen eigentümlichen Standpunkt ein, der den Mangel einer eigenen, festen Überzeugung deutlich empfinden

[1]) Exempl. in Musikbibliothek Peters, Leipzig und Bibl. Santini, Münster.
[2]) La scuola musicale di Napoli. Napoli 1880.

läßt. Seine musikalischen Ansichten sind durchaus konservativ, wie eine Kritik[1]) der Madrigale Marco da Gaglianos zeigt, in der er an dem Komponisten kein gutes Haar läßt und ihm jeden geringsten Verstoß gegen die strenge Schule des Kontrapunkts übel anmerkt. Dagegen hat er an den Kompositionen seines Dienstherrn, der sich gewißlich nicht hat von Regeln einzwängen lassen, nicht das Geringste auszusetzen, im Gegenteil, bei jeder sich bietenden Gelegenheit kann er nicht genügende Worte des Lobes finden, um dessen Arbeiten in den Himmel zu heben und macht so den Eindruck eines Mannes, der es recht gut versteht, sein Mäntelchen nach dem Wind zu hängen. Da er in der oben angeführten Kritik erwähnt, er habe 22 Jahre im Dienste des Fürsten von Venosa gestanden, so trat er, wenn wir 1614 als dessen Todesjahr für richtig gelten lassen, im Jahre 1592, damals 22 Jahre alt (geb. 1570) in die fürstliche Kapelle ein, doch nicht als deren Leiter, denn als eigentlicher Maestro di Capella wird ein sonst weiter nicht bekannter Bartolommeo Roi angeführt.

Lange Jahre[2]) scheint sich Carlo Gesualdo nur als Ausübender betätigt zu haben — er beherrschte mehrere Instrumente und war ein ausgezeichneter Virtuose auf der Baßlaute (archiliuto) — bis ein Ereignis eintrat, das den gleichförmigen Verlauf des Hoflebens jäh unterbrach und derartig auf das Gemüt des Fürsten einwirkte, daß wir berechtigt sind, darin den äußeren Anlaß zu sehen, daß er seine Neigung ganz auf die Kunst konzentrierte und sich als schaffender Künstler zu betätigen begann: die Untreue und der Tod seiner Gattin, die er aufs innigste geliebt hatte. Maria, die nach vierjähriger Ehe einem Sohne Emmanuele das Leben geschenkt hatte, war in ehebrecherische Beziehung zu einem Höfling Andrea Caraffa getreten; das Verbrechen kam an den Tag durch Carlo Gesualdos Oheim Giulio, der ebenfalls von Leidenschaft für die schöne Frau entflammt war, von dieser aber zurückgewiesen wurde. Aus Rache verriet er dem Gemahl das Geheimnis, welches er als den wahren Grund seiner Abweisung in Erfahrung gebracht hatte. Carlo wollte an die Untreue Marias

---

[1]) Censure di Mutio Effrem sopra il sesto libro de Madrigali di Marco da Gagliano, Maestro di capella della cattedrale di Fiorenza. In Venetia 1623. Abgedr. in Vogel, Marco da Gagliano. V. f. M. V. S. 396 ff.

[2]) Die an manchen Stellen [Burney, Ambros, Winterfeld, Fétis, Dommer] angeführten Madrigale von 1585 haben sich als Irrtum erwiesen.

zuerst nicht glauben, bis es ihm gelang, in der Nacht des 16./17. Oktobers 1590 mit seinen Vertrauten den Liebenden aufzulauern und sich persönlich von dem Tatbestand zu überzeugen. — Am Morgen fand man Maria mit ihrem Geliebten ermordet durch die Anhänger Carlos.

Dieser schwere Schicksalsschlag ist es hauptsächlich gewesen, der in dem Charakter des Fürsten jenen Zug von Melancholie hervorgerufen hat, der sich in seinen Kompositionen oft in einer müden, resignierten Stimmung äußert. Auch das Herbe und für unser Gefühl manchmal Schroffe seiner Tonsprache weist darauf hin, daß sie ihre Wurzel in der Seele eines Mannes hat, dessen Gemüt durch den Schmerz der bittersten Enttäuschung zerrissen sich nur selten von den Fesseln drückenden Leides losmachen kann. Über die ganzen Werke breitet sich ein Schleier sanfter Resignation, dunkle, satte Farben kennzeichnen diese musikalischen Ergüsse, und selbst die seltenen heiteren Momente haben etwas Gedämpftes an sich. In diesen Tagen des Unglücks scheint er sich mit allem Eifer auf seine musikalischen Studien geworfen zu haben, um die Erinnerung an die Vergangenheit loszuwerden, und man wird nicht fehlgehen, in diese Zeit die Entstehung der ersten Madrigale, die bald nachher veroffentlicht wurden, zu setzen. Eine gütige Schicksalsfügung wollte es, daß ihm hierbei aufmunternd und tröstend ein edler Freund zur Seite stand: Torquato Tasso, den er in der Osterzeit des Jahres 1588, als der Dichter bei Giulio Gesualdo, dem Oheim Carlos, in Neapel sich aufhielt, kennen gelernt hatte.

Tassos unglücklicher Gemütszustand hatte sich damals wieder gebessert und konnte, nur in momentanen Spuren von Geisteszerrüttung hervortretend, den feinsinnigen Ästhetiker in seinen Ansichten über Schönheit und Kunst wohl kaum jemals beeinträchtigen. Nach dem tragischen Ereignisse in der Oktobernacht des Jahres 1590 schloß sich der Fürst inniger an den Freund an und wird von ihm manche künstlerische Anregung empfangen haben. Daß diese Freundschaft von eminentem Einfluß auf seinen Charakter und seine schöpferisch-künstlerische Betätigung gewesen ist, zeigt uns die Betrachtung seiner Madrigale auf Schritt und Tritt. Was Tasso als Dichter in seinen „Rime“, ist Gesualdo in seinen Madrigalen; oft glaubt man dieselbe Sprache, hier in Worten und dort in Tönen zu vernehmen. Beiden eigentümlich

ist die Leidenschaft des Ausdrucks, die Sinnlichkeit der Klangfarben und besonders jene weiche, träumerische Stimmung, welche uns durch ihre Innigkeit so mächtig ergreifend diese Schöpfungen auch in unserem modernen Empfinden wirklich genießen läßt. Gesualdo hat von seinem Freunde folgende Reime vertont: „Gelo hà Madonna il seno“ (I libr. d. M. à 5 No. 5), „Mentre Madonna“ (ebenda No. 6) „Se da sì nobil mano“ (ebenda No. 8), „Felice primavera“ (ebenda No. 17), „Caro amoroso neo“ (II. libr. No. 1), „Se cosi dolce è il duolo“ (ebenda No. 7), „Se taccio il duol s'avanza (ebenda No. 9), „Non è questa la mano (ebenda No. 13). Man sehe den in der Beispielsammlung angeführten[1]) Anfang des Madrigals „Gelo hà Madonna il seno“ an und wird die Überzeugung gewinnen, daß eine innigere Verschmelzung von Ton und Wort kaum denkbar ist. Gesualdos künstlerisches Schaffen, wie es uns in seinen Madrigalen vorliegt, findet wohl, wie schon bemerkt, in der Erschütterung seines Seelenlebens durch den unglücklichen Ausgang seiner Ehe eine psychologische Erklärung (denn vorher tritt er nicht als Komponist auf), die Umwandlung des Dilettanten, dem die Kunst zunächst eine Zerstreuung ist, sich über die bitteren Erfahrungen des Lebens hinwegzuhelfen, in den ästhetisch gebildeten und empfindenden Künstler ist aber vor allem auf den Umgang mit Tasso und dessen Einwirken zurückzuführen. In kompositionstechnischer Beziehung können wir neben der Unterweisung des Pomponio Nenna noch als hervorragend ihn im fortschrittlichen Sinne beeinflussend den Aufenthalt und die Studien am Hofe von Ferrara anführen.

Nachdem sein Vater im Jahre 1591 gestorben war, scheint Carlo Gesualdo längere Zeit auf Reisen gewesen zu sein und an den Fürstenhöfen Italiens manche Bekanntschaften mit bedeutenden Künstlern der Zeit angeknüpft zu haben. Im Jahre 1594 finden wir ihn in Ferrara am estensischen Hofe, und die Beziehungen beider kunstsinnigen Fürstenhäuser wurden befestigt durch die Vermählung des Fürsten von Venosa mit Leonora d'Este, einer Tochter Alfonsos II., welche noch in demselben Jahre stattfand. In Ferrara erschienen auch die ersten Bücher[2]) Madrigale, herausgegeben von Scipione Stella und gedruckt 1594 in der Herzoglichen Hofdruckerei des Vittorio Baldini. Daß der

[1]) Vgl. Bspl. Nr. 39.
[2]) Vgl. das vollst. Verzeichnis der Werke Gesualdos am Schluß d. A.

Komponist die Herausgabe seiner Werke nicht selbst besorgte, sondern mit dieser Aufgabe einen anderen betraute, ist nicht etwa Bequemlichkeit des Fürsten, sondern diese Sitte bestand fast allgemein bei den Komponisten der Zeit, wie eine Durchsicht der „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700“ von E. Vogel (Berlin 1892) zeigt.

Diese ersten Madrigale zeigen bei aller Freiheit in der Anwendung der harmonischen Mittel doch noch nicht jenes extrem fortschrittliche Gepräge, welches die späteren Sammlungen zu Merkwürdigkeiten in der Musikgeschichte stempelt, sondern begnügen sich mit der Modulation nach Tonarten, die der Haupttonart nicht fremd sind; doch fällt sofort die freiere Handhabung der Harmonik sowie das Bestreben auf, Akkorde und Akkordfolgen als Ausdrucksmittel zu verwerten. Es besteht daher eine große Wahrscheinlichkeit, daß erst durch das öftere Verweilen am estensischen Hofe und die Studien daselbst das musikalische Schaffen Gesualdos in die Bahnen gelenkt wurde, die uns den Komponisten als kühnen Neuerer und waghalsigen Harmoniker erscheinen lassen. Ferrara[1]) war im Laufe des 16. Jahrhunderts wiederholt der Schauplatz revolutionärer Bestrebungen auf musikalischem Gebiet; denn eine ganze Reihe hochbedeutender und genial vorwärtsstrebender Männer war als Leiter der herzoglichen Kapelle und als Hoforganisten tätig oder hatte sich zeitweilig am Hofe aufgehalten. Die Namen der bedeutendsten mögen hier ihre Erwähnung finden: Von den Altmeistern der niederländischen Kontrapunktiker ist Josquin Deprés zu nennen, der als herzoglicher Kapellmeister von 1487—88 in Ferrara nachgewiesen ist. Ebenfalls als ausgezeichneter niederländischer Kontrapunktist bekannt ist Anton Brumel, von 1505 bis zu seinem Tode Kapellmeister Alfonsos I. (1505—1535); Meister Adriaen Willaert unterhielt während der 30 Jahre seines Dienstes zu S. Marco stetige Beziehungen zum estensischen Hofe; Michele Jan (auch Maistre Jhan genannt), dessen große zweiteilige, vierstimmige Motette „O Roche beatissime“ nach Anabros III, 603 voll der

[1]) Vgl. Valdrighi, Musurgiana 12. Capelle, concerti e musiche di casa d'Este dal secolo 15 al 18. Modena 1884. A. Solerti, Ferrara e la corte estense nella seconda natà del secolo decimosesto. Citta di Castello 1891. (S. LV ff.) V. Finzi, Bibliografia delle stampe musicali della R. Biblioteca Estense. (Rivista della Biblioteche III. IV. V.)

kühnsten Dissonanzen ist, und der damit auch zur Reihe der fortschrittlich gesinnten Meister gehört, war angestellt im Jahre 1547. Ihm folgte Nicolo Vicentino, der sich der besonderen Gunst des Kardinals Hyppolito II. da Este, des jüngeren Bruders Ercoles II. (1535—1559), erfreute und von demselben in seinen antikisierenden Bestrebungen sowie bei seinen Versuchen, dieselben in die Praxis umzusetzen, nachdrücklich unterstützt wurde. Vicentino baute in Ferrara sein berühmtes Archicembolo, welches der herzoglichen Instrumentensammlung einverleibt wurde und sicher auch das Interesse des Carlo Gesualdo erweckt haben wird[1]). Als Vicentino seinem Gönner nach Rom folgte, trat an seine Stelle als Kapellmeister Cypriano de Rore, der im Gegenteil zu Vicentino theoretischen Grübeleien abhold, praktisch auf Grund des Vorhandenen eine Reform der Tonkunst anstrebte und zwar durch bewußte Einführung der Chromatik — er bildet so den direkten Vorläufer von Gesualdo. Wie lange Rore in Ferrara blieb, ist nicht mit Sicherheit festzustellen; aus[2]) Briefen geht hervor, daß er im Jahre 1558 sich vom Herzog Urlaub zu einer Reise nach seiner Vaterstadt Antwerpen erbat, den ihm bewilligten Urlaub aber überschritt und infolgedessen aus herzoglichen Diensten entlassen wurde. Er bemühte sich von Antwerpen aus (Brief vom Jahre 1559) um die Wiedererlangung der Stelle, aber ohne Erfolg. Wahrscheinlich ist dieses Mißlingen seiner Bemühungen auf den Tod seines Dienstherrn, Ercoles II., der am 3. Oktober 1559 starb, zurückzuführen. Von seinen Nachfolgern erlangte die größte Berühmtheit Luzzasco Luzzaschi, Schüler Rores und Lehrer Frescobaldis, der vor allem bemerkenswert ist durch seine Madrigale[3]) für Solostimmen mit Klavierbegleitung (1601). Dem Fürsten von Venosa hat er sein fünftes Buch Madrigale gewidmet (erschienen 1594), wird also wohl seine persönliche Bekanntschaft gemacht haben. Er blieb bis zu seinem Tode in seiner Stellung als Kapellmeister und Hoforganist. Über sein Todesjahr gehen die Angaben weit auseinander und schwanken zwischen 1592 und 1608. 1598 ist er noch nachweisbar als Mitwirkender bei den musikalischen Aufführungen, die aus Anlaß der Doppel-

---

[1]) Näheres vgl. S. 49 dieser Abhdl.

[2]) Solerti, a. a. O.

[3]) Vgl. Kinkeldey, Luzzascho Luzzaschis Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung. Sammelb. d. i. M.-G. IX, S. 563ff.

hochzeit Philipps III. mit Margarethe von Österreich und des Erzherzogs Albert von Österreich mit der Infantin Isabella-Clara-Eugenia von Spanien im November 1598 stattfanden. Er wird wohl nach 1600 gestorben sein. Neben Luzzaschi verdient noch Paolo Isnardi (gest. 1596) Erwähnung, der das Amt eines Kirchenkapellmeisters bekleidete und eine große Anzahl Messen, Motetten und Madrigale komponiert hat

Außer diesen Männern, die eine feste Anstellung am Hofe hatten, hielten sich zeitweilig dort auf: Orlando di Lasso im Juni 1567 und Ende September oder Anfang Oktober 1585, Palestrina von 1567 1571 und Luca Marenzio (um 1584 als Kapellmeister des Kardinals von Este).

Übersieht man die Reihe dieser Meister, dann kann man ohne zu übertreiben, die Behauptung aufstellen, daß die Kapellmeister des estensischen Hofes die Entwicklung des Madrigals in seinen Hauptphasen und bedeutendsten Vertretern darstellen, so daß ohne weiteres klar sein wird, von welcher Bedeutung der Aufenthalt in Ferrara für den Komponisten Gesualdo und seine fernere Entwicklung gewesen ist. Abgesehen von den reichen Schätzen an Meisterwerken, die die herzoglichen Kapellmeister der[1]) Hofbibliothek hinterlassen hatten und für ihn eine hervorragende Gelegenheit zu gründlichem Studium boten, lernte er dort auch das Beste, was die Zeit hervorbrachte, in mustergültigen Aufführungen kennen. Das Bestreben, es jenen Meistern gleichzutun, mag nicht zum wenigsten der Ansporn zum weiteren Erproben seiner schöpferischen Kräfte gewesen sein und als Früchte seiner Studien veröffentlichte er in den Jahren 1595 und 1596 zwei weitere Bücher fünfstimmiger Madrigale, die gegenüber den ersten eine sehr stark fortschrittliche Tendenz aufweisen und mitunter an die harmonischen Neuerungen Monteverdis erinnern. Daß er damals schon Kompositionen von Monteverdi gekannt hat, ist nicht sehr wahrscheinlich. Selbst wenn es der Fall gewesen

[1]) Welch reiches Material die estensische Bibliothek an Madrigalen besitzt, mögen folgende Namen beweisen: Vincenzo Ruffo, Baldassare Donato, Adrian Willaert, Domenico Micheli, Orlando Lasso, Cypriano de Rore, Giaches de Wert, Ludovico Agostini, Andrea Gabrieli, Nic. Vicentino, Costanzo Porta, Filippo Di Monte, Paolo Isnardi, Marc Antonio Ingegnieri, Luca Marenzio, Horatio Vecchi, Allessandro Milleville, Gioseppe Caimo, Scipione Dentice, Luzzasco Luzzaschi, Giovan Domenico Monsella, Giov. de Macque u. a. m.

wäre, so könnte doch die Vermutung Kroyers[1]), daß er schon unter dem Einfluß Monteverdis stände, höchtens in bezug auf die beiden letzten Bücher der fünfstimmigen Madrigale (beide 1611) in Betracht kommen, denn die Werke, die vor 1596 von Monteverdi erschienen sind, zeigen den Komponisten noch nicht als den kühnen Harmoniker, als welcher er später — (zuerst in den Madrigalen von 1603) — die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und Artusi[2]) zu dem bekannten Streite herausfordert. Eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Monteverdi zeigt Gesualdo überhaupt in harmonischen Dingen, jedenfalls weist der häufige Gebrauch der Dissonanzen als Ausdrucksmittel darauf hin, daß er ähnliche Wirkungen wie Monteverdi anstrebte, worüber Ausführlicheres die Betrachtung der Madrigale selbst ergeben wird. —

Durch das Musikleben in Ferrara angeregt, bemühte sich der Fürst eifrig auch in Neapel, wo er nach der Einverleibung Ferraras in den Kirchenstaat (1598) nun ständig weilte, den Sinn für die Tonkunst durch vorbildliche Aufführungen zu fördern. Er gründete mit mehreren geistesverwandten Männern eine Akademie, deren Bestimmung es war, (wie die Statuten besagen), den musikalischen Geschmack zu verbessern. Viele hervorragende Musiker wurden zur Mitwirkung herangezogen und auch die Zahl der am Hofe bediensteten Komponisten[3]), Sänger und Instrumentalisten bedeutend vergrößert. Außer den schon vorher erwähnten Pomponio Nenna und Muzio Effrem sind noch als beachtenswert hervorzuheben: Scipione Stella, Giov. Batt. di Pavola, der niederländische Kontrapunktist Jean de Macque, der Organist der Kapelle des Vizekönigs von Neapel war, und Rocco Rodio, Madrigalien- und Messenkomponist, auch als Theoretiker erwähnens-

---

[1]) Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal. S. 138. Anm. (Publ. d. i. M. Beiheft IV).

[2]) L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. In Ven. appr. Giacomo Vincenti 1600. Die Kritik betrifft Monteverdische Madrigale, die sich in dem Buche von 1603 befinden. (Vgl. E. Vogel, Claudio Monteverdi. V. f. M. 1887.)

[3]) Vgl. D. Romano Micheli, Musica vaga et artificiosa usw. (1615). Aus der Vorrede: „In Napoli essendo io al servitio dell' Illustrissimo et Eccelentissimo Sig. Prencipe di Venosa con li signori musici Scipione Stella, Giov. Batt. di Pavola, Mutio Effrem e Pomponio Nenna, in tempo che erano li Sig. Bartolommeo Roi Maestro di cappella e Gio. Macque Organista nella cappella del Vice Rè, viventi Rocco Rodio, Scipione Cerreto, Giustiniano Forcella, e Domenico Montella musici peritissimi.

wert durch seine „Regole per far contrappunto sole e accopagnato nel canto fermo“ (in drei Auflagen erschienen: 1600, 1609 und 1626). Auch der schon mehrfach genannte, als Theoretiker[1]) hochbedeutende Scipione Cerreto gehört hierher. In seinen Berichten werden auch noch andere erwähnt, die aber in der Musikgeschichte weiter nicht bekannt sind.

Durch die Unterhaltung und den Ausbau dieser Akademie sehr in Anspruch genommen, ließ Gesualdo längere Zeit als Komponist nichts von sich hören, erst im Jahre 1611 gab er das 5. und 6. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale heraus. Sein Ruf war durch die vier ersten Bücher schon in weiteste Kreise gedrungen und die Veröffentlichung dieser letzten Madrigale[2]) bildete daher ein Ereignis für die musikalische Welt. In diesem 5. und 6. Buche hat der Komponist fast vollständig mit allem gebrochen, was etwa noch in den früheren Werken an die alten Kirchentonarten erinnern könnte, und ergeht sich in den freiesten, selbst für das moderne Ohr manchmal etwas gewagten Harmonieverbindungen. Infolge der großen Beliebtheit, deren sich seine Madrigale erfreuten — von jedem Buch sind mehrere Auflagen hergestellt worden — entschloß sich der Fürst, seine gesamten Arbeiten in Partitur herausgeben zu lassen und sie so dem bequemeren Studium zugänglich zu machen. Diese Partiturausgabe, welche alle sechs Bücher enthält, erschien im Jahre 1613 und ist die letzte zu seinen Lebzeiten erfolgte Veröffentlichung. In demselben Jahre hatte er noch die Genugtuung, daß sein von ihm hochgeschätzter Lehrer Pomponio Nenna in Neapel als poeta laureatus gekrönt wurde, nachdem er schon vorher in die Ritterschaft[3]) des „Speron d'oro“ aufgenommen worden war. Als Todesjahr Gesualdos wird allgemein 1614 angegeben, und es ist keine Ursache vorhanden, an der Richtigkeit[4]) dieses Datums zu zweifeln, solange kein Gegenbeweis vorliegt. —

---

[1]) Außer dem gen. Werke sind von ihm noch bekannt: Arbore musicale (1608) und Dialogo harmonico (Lehrbuch des Kontrapunkts).

[2]) Vgl. die Vorrede zum 6. Buch im Gesamtverzeichnis (am Schluß dieser Abhdl.).

[3]) Er nennt sich deshalb auf den Titeln seiner Werke „Cavalier di Cesare“.

[4]) Eitner (Quellenlexikon) läßt durch die von Effrem 1626 aus dem Nachlasse herausgegebenen 6stimmigen Madrigale zu der unbestimmten Angabe verleiten, daß Gesualdo vor 1626 gestorben sei.

Damit sind die Nachrichten über das Leben des Fürsten von Venosa erschöpft. In der Beurteilung seines Charakters sind wir ausschließlich auf seine Werke angewiesen, welche uns von seiner künstlerischen Persönlichkeit ein getreues Abbild geben; denn selten werden sich subjektivere Geistesschöpfungen finden als die Arbeiten dieses Mannes. Regel gilt hier gar nichts — Phantasie alles. Aber ein Hinwegsetzen über die Vorschriften der Schule bedeutet bei ihm nicht Regellosigkeit, denn bei aller Freiheit wird die Phantasie beherrscht von einem künstlerisch denkenden Gewissen, welches sich stets Rechenschaft ablegt über die Wahl seiner ästhetischen Mittel und in ihrer Anwendung durchaus systematisch verfährt. Der damalige Stand der Theorie vermochte den Komponisten einen festen Anhalt für ihr Schaffen nicht mehr zu geben. Jeder experimentierte auf eigene Faust darauf los, der eine mit mehr, der andere mit weniger glücklichen Resultaten. Bestimmte ästhetische Prinzipien in der Anwendung der Ausdrucksmittel sowie in der Formgebung lassen sich nur bei den wenigsten erkennen. Hier zeigt sich eben der Unterschied zwischen Talent und Genie. Während das erstere nur vermöge einer gründlichen Anleitung und fest vorgeschriebener Normen es zu einigermaßen gelungenen Leistungen zu bringen vermag, wohnt der genialen Begabung von selbst die ästhetisch regelnde und ordnende Kraft inne, die das künstlerische Schaffen unbewußt in feste Bahnen lenkt, welche richtig verstehen und auf Grund ästhetischer Prinzipien betrachten zu können, erst der Erkenntnis der modernen Wissenschaft zu verdanken ist. Eine Analyse auf Grund der theoretischen Erkenntnisse des 16. Jahrhunderts, die immer noch in den Anschauungen der Kirchentöne wurzeln, würde schlechterdings unmöglich sein[1]), weswegen auch von vornherein von einem derartigen Versuche Abstand genommen werden soll.

[1]) Vgl. die auf S. 48 d. Abh. zitierten Stelle aus Doni. opp. I S. 243.

II. Die Werke Gesualdos von Venosa.

Madrigal[1]) hieß im 16. Jahrhundert das durch die Übertragung des imitierenden a cappella-Vokalstils von der kirchlichen (Motette) auf die weltliche Komposition entstandene Chorlied, welches sich von dem einfacheren Volkslied (Frottola, Canzonetta, Villanella u. ä.) durch reichere und kunstvollere musikalische Ausgestaltung unterschied. Seine äußere Form ist keine feststehende, sondern ergibt sich allein aus dem metrischen Aufbau des Gedichtes. Ebenso mannigfaltig wie das Gedicht — es werden nicht nur direkt als „Madrigal" bezeichnete Gedichte, sondern alles, was sich unter den Begriff Lyrik fassen läßt, also z. B. Canzonen, Balladen, Sestinen, Sonette etc. oder auch nur, wenn das Ganze zu lang ist, einzelne Strophen dieser Gedichte vertont — ebenso frei, was die Form und die Ausdrucksmittel betrifft, und daher der Phantasie nirgends Fesseln anlegend, ist die Vertonung; die Hauptsache ist, daß der poetische Inhalt seine adäquate musikalische Ausdeutung findet, daß Wort und Musik sich decken[2]). Daß hierdurch die reichste Entfaltung aller möglichen Tonmalereien an hervorragende Stelle rückt und die Mittel der Rhythmik, Melodik und Harmonik erst ihre eigentliche ästhetische Bedeutung als Ausdrucksfaktoren erlangen, hierdurch aber wiederum die Brücke geschlagen wird von der mittelalterlichen Kunst zur modernen, das liegt klar auf der Hand. Nach allmählicher

---

[1]) Näheres über das Madrigal vgl.: Peter Wagner, „Das Madrigal und Palestrina" (V. f. Mw. 1892), Theod. Kroyer, „Die Anfänge der Chromatik im ital. Madr." (Beih. der i. M. G. IV) und Rud. Schwartz, „H. L. Hassler unter dem Einfluß der ital. Madrigalisten" (V. f. Mw. 1893) und dess. „Die Frottole im 15. Jahrh." (V. f. Mw. 1886). Außerdem Riemann, Handb. d. Musikg. II, 1 (Das neue Madrigal).

[2]) Vergl. A. Kircheri Musurgia (1650) lib. V Bd. I S. 586: „Madrigalescus stylus est, processus quidam harmonicus moralium actionum virtutibus, amoribus, aliisque ingeniosis ad fabulas, et historias, allusionibus exprimendis aptissimus. Vide de hisce insignia opera Lucae Marentij, Augustini Agazarij, Principis de Venosa, aliorumque . . ."

Wiederzurückdrängung der Durchimitation hat das Madrigal sehr zur freien Entfaltung einer großzügigen Melodiebildung beigetragen, da im Anschluß an die Sinngliederung der poetischen Unterlagen eine deutliche harmonische Gliederung des Periodenbaues notwendig wurde, die wohl für die einfachen Verhältnisse der volksmäßigen Lieder sich sehr entwickelt hatte, für die höheren Kunstgattungen aber durch die künstlichen Verstrickungen der Imitationen gehemmt war. Für das volkstümliche Lied sind die Schluß- und Halbschlußbildungen der Haupttonart, allenfalls der nächstverwandten Quinttonarten vollkommen ausreichend, um eine entsprechende Gliederung im Anschluß an das Gedicht herbeizuführen. Die Madrigalkomponisten aber in ihrem Streben nach starkem, leidenschaftlichem Ausdruck und in Erkenntnis der ungeheuren ästhetischen Bedeutung stärkerer Harmoniewirkungen, sahen sich genötigt, zur Bereicherung eben dieser Wirkungen auch auf anderen der Haupttonart ferner stehenden Harmonien, wenn diese auf das Versende fielen, Schlußklauseln anzubringen. Die befreiende Tat und der Anstoß zu der blühenden Weiterentwicklung, den die homophone Schreibweise in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufzuweisen hat, ging von Villaert und seiner Schule aus. Erst durch die Befreiung von dem Schema der „Guidonischen Hand“ wurde es möglich, daß die wahren Gesetze der harmonischen Verhältnisse und der Modulation geahnt und, wenn auch zunächst nicht bewußt, angewandt wurden. Daß gerade hierin der Fürst von Venosa, der letzte Ausläufer der langen Reihe von Madrigalkomponisten des 16. Jahrhunderts, vielleicht der erste gewesen ist, der die Logik der Harmoniefolgen und die Gesetze der Modulation in unserem heutigen Sinne, wenn auch als solche nicht klar erkannt, so doch mit auffallender Sicherheit und Konsequenz befolgt hat, das wird die fernere Beweisführung und die Vergleichung mit den Werken seiner Vorgänger ergeben.

Gesualdo hat sich ausschließlich auf dem Gebiete des Madrigals betätigt und die Zahl der auf uns gekommenen oder nachweisbaren Werke ist im Verhältnis zu den zahlreichen Arbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen nicht sonderlich groß: Es sind insgesamt[1]) 6 Bücher fünfstimmiger Madrigale (erschienen

[1]) Vergl. vollständiges Verzeichnis im Anhang.

in den Jahren 1594, 1594, 1595, 1596, 1611, 1611 und mehrfach aufgelegt) und ein Buch sechsstimmiger Madrigale, aus dem Nachlaß herausgegeben durch Muzio Effrem (1626). Das erste, zweite und dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale enthält je 20, das vierte und fünfte je 21 und das sechste Buch 23 Madrigale. Dazu kommen die nachgelassenen sechsstimmigen Madrigale, 20 an der Zahl. Es sind also im ganzen 145 Madrigale, die von Gesualdos Hand nachweisbar sind[1]). Demnach befindet sich Eitner[2] (mit Kiesewetter[3])) im groben Irrtum, wenn er behauptet, Gesualdo hätte „mit einer wahrhaft bürgerlichen Ausdauer unzählige Madrigale komponiert, die in betreff ihrer harmonischen Wendungen für ihre Zeit wahre Ausgeburten gewesen seien". (Eine Berichtigung dieser letzteren Bemerkung wird sich im weiteren Verlauf dieser Abhandlung von selbst ergeben.)

Die sechs Bücher wurden zusammen in Partitur im Jahre 1613 veröffentlicht (unter Redaktion von Simone Molinaro) und sind insofern ein historisch interessantes Dokument, als sie einen der ältesten Partiturdrucke der Madrigalliteratur darstellen. Es war damals noch ein außergewöhnlich seltenes Unterfangen, ein solches Werk in Partitur erscheinen zu lassen. Daß man die Komposition Gesualdos in dieser Form veröffentlichte, läßt darauf schließen, daß ihnen von den Zeitgenossen große Bedeutung zugewiesen wurde, denn nicht etwa zum Dirigieren, sondern zum Studieren wurde eine solche Partitur hergestellt, wie wir aus dem Titel der 1577 zu Venedig erschienenen Partiturausgabe sämtlicher Madrigale Cypriano de Rores (dem ersten Partiturdruck überhaupt) entnehmen[4]).

---

[1]) Aus der Bemerkung des Blancanus (a. a. O.) „Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostrae tempestatis musicorum ac melopoeorum princeps. Hic enim rythmis in musicam revocatis, eos, tum ad cantum, tum ad sonum, modulos adhibuit, ut ceteri omnes musici ei primas libenter detulerint, ejusque modos cantores ac fidicenes omnes, reliquis posthabitis, ubique avide complectuntur" glaubt Ambros auf verloren gegangene Instrumentalkompositionen schließen zu müssen; ich glaube darin eher eine Bestätigung der allgemeinen Annahme, daß die Madrigale mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurden, erblicken zu dürfen. Es gab ja auch zahlreiche Arrangements, die einzelne oder mehrere Stimmen durch Instrumente ersetzten, ebenso solche für Gesang mit Lautenbegleitung.

[2]) Quellenlexikon Art. Gesualdo.

[3]) Gesch. der abendländischen od. unserer heutigen Musik (1846) S. 70.

[4]) „Tutti i Madrigali di Cypriano de Rore à 4 voci. Spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d' istromento, et per Qualunque studioso de Contrapunti."

Die Gesamtausgabe[1]) der Gesualdoschen Madrigale hat folgenden vollständigen Titel:

Partitura
Delli sei libri
De' Madrigali
A Cinque Voci
Dell' Illustrissimo, & Eccellentiss.
Prencipe di Venosa
D. Carlo Gesualdo
Fatica
Di Simone Molinaro
Maestro di cappella nel Duomo di Genova
[Wappenzeichen]
In Genova
Appresso Giuseppe Pavoni
MDCXIII
(con Lizenza De Superiori)

Auf dem nächsten Blatt steht die schwülstige Vorrede:

Alla Concorde Fama
Della gentilezza, Immense, Infinita
Incomparabile de' candidi amadori
dell' Armonia
Limpidiss. Cristalli d' immaculato ingegno
Humili In Se Stessi
Gloriosi in Altri
Cielistabiliss. di transparente verità
Simone Molinaro
Ad onta del Molino temporale inuincibil distruggitore
delle terrene speranze, sacra queste canore perle stillate nella conca dell' eterna bellezza da' raggi
del Prencipe di Venosa, Venere nella
union delle gratie, e Sole della
virtù musicale.

Dann folgen auf 246 Doppelseiten (die Systeme sind fortlaufend über die beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches gedruckt) die sechs Bücher fünfstimmiger Madrigale in der Reihen-

[1]) Das mir vorliegende Exemplar ist aus der Kgl. Bibl. in Berlin.

folge der Herausgabe, nur die beiden ersten Bücher sind vertauscht, so daß das jetzige erste Buch das frühere zweite ist und umgekehrt. Jedes Buch ist mit einem besonderen Inhaltsverzeichnis versehen.

Die praktische Einrichtung, das, was zusammenklingen soll, auch richtig untereinander zu drucken, scheint der damalige Drucker noch nicht für unerläßlich gehalten zu haben, denn durch die Taktstriche sind zwar gleiche Abteilungen gegeben, aber es folgen hinter dem Taktstrich die Noten der einzelnen Stimmen, wie sie gerade Platz finden. Bei homophonem Tonsatz macht dieses Verfahren nichts aus, weil die Noten von selbst richtig untereinander zu stehen kommen; dagegen bietet es ziemliche Schwierigkeit, sich im polyphonen Satz zurechtzufinden, zumal da auch in bezug auf die Takteinteilung es sich der Herausgeber sehr leicht gemacht hat. Das gesamte Werk weist keine andere Taktvorzeichnung auf als C[1]). Dies darf uns aber durchaus nicht zu der Annahme verleiten, als hätte der Komponist alles im geraden Takt gedacht; diese Ansicht wäre grundfalsch. Das C bestimmt nur, daß jede Notengattung 2 der nächstkleineren gilt. Die Taktstriche haben nur den Zweck, das Ganze so abzuteilen, daß fortlaufend die Zusammengehörigkeit der Töne der Einzelstimmen erkennbar wird. Daher variieren die Abstände der Taktstriche oft sehr stark, so daß anstatt nach 4 erst nach 12 oder gar 24 Vierteln wieder ein neuer die bestimmte Orientierung ermittelt (mit unserem $^4/_4$-Takt hat ja das C noch nichts zu schaffen). Nimmt man nun den Umstand noch hinzu, daß die Noten, einerlei welcher Geltung, so dicht gesetzt sind, wie sie sich unterbringen ließen, so kann man sich einen ungefähren Begriff davon machen, mit welcher Schwierigkeit es verknüpft gewesen sein muß, eine derartige Partitur richtig zu lesen; nur an sehr wenigen Stellen ist der dreiteilige Takt durch ein Tripeltaktzeichen (3) angezeigt. Wollen wir den Arbeiten Venosas Gerechtigkeit widerfahren lassen, so ist eines der Haupterfordernisse die Herstellung einer Takteinteilung an der Hand der richtigen Deklamation, welche ja im

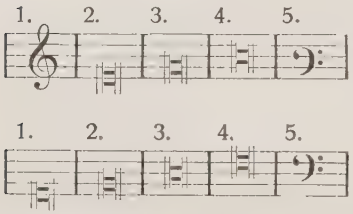
[1]) Im allgemeinen entspricht die Notierung der modernen Praxis. Zählzeit ist entweder 𝅗𝅥 oder (sehr häufig!) ♩ mit ♪, 𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅰 als Unterteilungswerten. Das einzige, was von den wechselnden Geltungsbestimmungen der Mensuralnotierung übrig geblieben, ist die (nur selten vorkommende) Hemiolienbildung.

Hinblick auf die spezielle Eigenart des Madrigals, Ton und Wort aufs engste zu verknüpfen, eine conditio sine qua non sein muß. Am besten tut man, die Taktstriche des Originals überhaupt unbeachtet zu lassen und nach Maßgabe der richtigen Wortbetonung Takte abzuteilen, ein Verfahren, welches auch bei den anderen Kompositionen der Zeit durchaus angebracht ist, um ein modernes Notenbild zu gewinnen. Mein Bestreben bei sämtlichen im Verlaufe dieser Arbeit mitgeteilten Beispielen ging dahin, die Notierung in einer solchen Form zu geben, daß sich das Resultat der Ausführung in der modernen Notierung mit dem uns allerdings nur mutmaßlichen, einer ästhetischen Begründung aber keineswegs entbehrenden Klangeffekt einer damaligen Aufführung deckt. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man das Musikempfinden jener Zeit in jeder Beziehung als von dem unsrigen keineswegs so verschieden annimmt, wie manche Historiker glauben machen wollen.

Neben der Feststellung der rhythmischen Struktur ist für die Beurteilung der Klangfarbe, wie sie durch die Stimmenmischung erzeugt wird, die Feststellung der effektiven Tonlage von größter Bedeutung. Das ganze Buch enthält außer den unserem *c*-dur (*a*-moll) entsprechenden Notierungen ohne Vorzeichen (cantus naturalis) keine weiteren Tonartenbezeichnungen als ein ♭ (entsprechend unserem *F*-dur oder *d*-moll; cantus mollis), was sich bei einem so fortschrittlich gesinnten Tonsetzer wie Gesualdo doch zunächst auffallend ausnimmt. Bei näherer Betrachtung aber stellt es sich heraus, daß wir es bei der Notierung mancher Madrigale mit den sogenannten Chiavette zu tun haben, welche durch Versetzung der Schlüssel aller fünf Stimmen um eine Terz eine Transposition nach *a*-dur herbeiführen. Bekanntlich hatte man schon sehr frühe die Transposition in die Oberquarte durch ein ♭, dazu kam dann vorwiegend die Transposition des hexachordum naturale nach *a* durch drei ♯ im genus durum und zwei ♯ im genus molle[1]). Später jedoch (im 16. Jahrhundert) zeichnete man die Akzidentien meistens nicht vor, sondern erreichte dieselbe Transposition durch Verschiebung der Schlüssel. Ob eine solche Transposition in Wirklichkeit vorliegt oder ob die Schlüsselver-

[1]) Vergl. Zarlino Ist. harmoniche IV cap. 17. N. Vicentino, L' antica musica ridotta alla mod. pratica lib. III cap. 14 und A. Kircher, Masurgia I S. 247 ff.

schiebung nur wegen der Erweiterung des Tonumfanges (was aber dann meistens nur einzelne Stimmen und nicht das ganze System betrifft) vorgenommen wurde, kann in einfachster Weise durch Vergleich mit den nicht transponierten Nummern festgestellt werden. Es ist doch kaum anzunehmen, daß der Tonsetzer etwa unter einer Stimme, die auf dem Stimmheft als Tenor bezeichnet ist, das eine Mal eine Stimme vom Umfang von klein *c*—*g'* versteht, das andere Mal derselben Stimme die Lage klein *e* *c''* zuweist. Die Annahme, daß hier ein Wechsel der Stimmgattungen einträte, wird durch die Erwägung hinfällig, daß eine Zusammenstellung von zwei Sopr., zwei Alt und Bariton wohl einmal zur Erzielung besonderer Klangfarben eintreten kann, keineswegs aber als normale Abwechslung gegenüber der sonst üblichen Besetzung von Sopran, Alt, zwei Tenören und Baß ernsthaft in Frage kommen kann. Wenn der Komponist eine Abwechslung durch verschiedenartige Stimmenzusammenstellung beabsichtigte, so ist doch wohl anzunehmen, daß er von diesem Kunstmittel reicheren Gebrauch gemacht hätte, sich aber nicht auf den stereotypen Fall der Erhöhung der Gesamttonlage um eine Terz, welche eben die Eigentümlichkeit der Chiavette ausmacht, beschränkt habe. Ich gebe deshalb die Beispiele unter Zugrundelegung der Stimmenzusammenstellung Sopran, Alt, zwei Tenöre und Baß als Norm in der diesen entsprechenden Tonlage wieder, d. h. die nicht in dieser Normallage befindlichen Nummern, bei denen sämtliche Schlüssel um eine Terz verschoben sind:



, habe ich als transponierte behandelt, indem ich die Noten, unter Voraussetzung der normalen Schlüssel, aber in der durch die Notierung gegebenen Lage ablas, was dann die Tonart *A*-dur (resp. *fis*-moll) oder bei einer schon im Original vorhandenen Transposition durch ♭ *D*-dur (resp. *h*-moll) ergibt[1]). —

Wenden wir uns nun den Kompositionen[2]) selbst zu.

---

[1]) Die sich sehr selten findenden tiefen Chiavette (Verschiebung um eine Terz nach unten) kommen hier nicht in Betracht.

[2]) Es handelt sich hier ausschließlich um die fünfstimmigen Madrigale. Von einer Berücksichtigung der sechsstimmigen Madrigale aus dem Nachlaß

Was die musikalische Form betrifft, so unterscheiden sich die Madrigale Gesualdos in nichts von derartigen Werken seiner Vorgänger. Es ist die vollständig frei durchkomponierte Strophe, deren Schlußteil manchmal wiederholt wird, sodaß die Form *ABB* (Canzonettenform) entsteht; seltener ist die Wiederholung des Anfangs und geschieht nicht aus formalen Gründen, sondern hat ihren ästhetischen Zweck in der dadurch erreichten Steigerung, die unterstützt wird durch Anwendung einer anderen Tonart bei der Wiederholung. Ein Zurückgehen auf den Anfang (Form *ABA*) habe ich in keinem einzigem Falle gefunden. Die an manchen Orten anzutreffende Bemerkung, die Negierung jeder formalen Fessel ginge bei ihm so weit, daß er selbst ein Zurückkehren zur Anfangstonart (was im Interesse der Geschlossenheit des Ganzen bisher für selbstverständlich galt) für überflüssig hielte, hat sich bei eingehender Betrachtung als unrichtig[1]) herausgestellt, da der Komponist wohl manchmal nicht mit dem Akkord beginnt, mit dem er schließt, aber doch mit einer die Haupttonart feststellenden Kadenz, d. h. er beginnt mit einem Akkord, der als Funktion der Haupttonalität aufzufassen ist. Auch ein Beweis starken logisch-harmonischen Empfindens! Einige Beispiele mögen das beweisen:

Das Madrigal „Come esser può“ (II, 4) [vgl. Beispiel 1][2]) beginnt mit den Harmonien: ${}^0D—{}^0T—\$^{\text{VII}}_{\text{III}}\prec{}^0T—D^+$ und schließt in *G*-moll (mit dem damals gebräuchlichen Durakkord als Schlußharmonie)

„Gelo hà Madonna“ (I, 5) beginnt: $Es^+–{}^0d–{}^0g–D^+$ ($\mathfrak{T}–{}^0T–{}^0S–D^+$) Schluß: *G*.

„Mentre Madonna“ (I, 6) beginnt: $G^+–C^+–F^+–C$ ($D–T–S–T$) Schluß: *C*.

---

mußte Abstand genommen werden, da von diesem bisher nur die fünfte Stimme in Bologna (Lic. mus.) aufgefunden wurde. Das bei Kiesewetter (Schicks. u. Beschaffenheit d. w. Ges.) abgedruckte sechsstimmige „Donna se m'ancidete“ stammt nicht aus dieser Sammlung, sondern ist das letzte im dritten Buch der fünfstimmigen Madrigale.

[1]) Die sehr wenigen Madrigale, die tatsächlich in einer anderen Tonart aufhören, als sie beginnen, lassen dieses Verfahren durch die ihnen zugrunde liegende poetische Idee rechtfertigen. Es sind seltene Ausnahmen, die als solche betrachtet werden müssen. Regel ist auch bei Gesualdo: Anfang und Schluß in der Haupttonart.

[2]) Sämtliche in eckigen Klammern stehenden Hinweise beziehen sich auf die beiliegende Beispielsammlung.

Sehr interessant sind die beiden folgenden Beispiele (Bspl. 2 u. 3), von denen das erstere in *E*, das letztere in *Fis* schließt. Wie man sieht, kann man in dieser Beziehung dem Komponisten nichts vorwerfen. Wollte man eine Schwäche auf formalem Gebiet anführen, so wäre es der Umstand, daß durch die strenge Abgliederung der Perioden (häufige [meistens phrygische] Halbschlüsse und Ganzschlüsse) das Ganze manchmal zu sehr in einzelne Teile zerfällt. Untadelig dagegen ist der musikalische Satz (im ganzen Buche habe ich eine einzige Quintenparallele gefunden, und diese läßt sich wahrscheinlich auf einen Druckfehler zurückführen), selbst bei der verwegensten Harmonik ist eine Unreinheit der Stimmführung nirgends zu konstatieren. Allerdings ist Gesualdo auch sehr vorsichtig und vermeidet es, bei harmonisch reich ausgestatteten Stellen künstlichere Stimmführungen anzubringen. Daher stehen unvermischt nebeneinander der harmonisch-akkordische Satz, Note gegen Note, wobei manchmal der Kunstgriff der Synkopierung einzelner Stimmen angewandt ist, um den Satz interessanter zu gestalten und der kontrapunktisch-imitatorische Stil, letzterer meistens auf kleine Motive beschränkt, welche ein einzelnes Wort illustrieren sollen. Hierin folgt Gesualdo fast vollständig seinen Vorgängern. So oft z. B. die Worte fiamma, foco, brama, vivo, volo, come bella, amoroso canto u. ä. vorkommen, sind Figuren und kontrapunktisch verarbeitete Passagen das Hauptillustrationsmittel. In dieselbe Reihe schon von den früheren Madrigalkomponisten ausgebildeter Formen[1]) der Textmalerei gehören ferner die fortwährende Wiederholung bei „mille volte il di“ (VI, 7) zum Ausdrucke der Häufigkeit und dasselbe Mittel zum Ausdrucke der Intensität: „m'uccide il duolo“ (V,14), „crudel lieto“ (VI, 1), „empi sospiri“ (VI, 7) u. ä. m., weites Auseinanderliegen der Stimmen bei „se lontano“, um die Entfernung zu schildern, Beschränkung der Stimmenzahl auf zwei bei den Worten „fra due me tieni‘, (I,4) und die besonders häufig angewandte Trennung der Silben durch Pausen bei den Worten sospiro, respiro u. ä. Charakteristischer angewandt ist dasselbe Mittel in „Io parto e non piu dissi“ (VI, 6) an der Stelle „con interrotti omei“ [Bspl. 4] und am schönsten im Madrigal „Ascingate il begli occhi“ (V, 14), dessen

[1]) Vgl. darüber: Peter Wagner, Das Madrigal und Palestrina, V. f. Mw. VIII, 1892, S. 446 ff. Th. Kroyer, Die Anf. d. Chrom. S. 25—26, Sandberger, Vorwort z. d. Madrigalen des Orlando di Lasso. Leipzig 1894.

Schluß [Bsp. 5] durch das Absetzen zwischen den Worten wie ein ermattetes Stammeln klingt und von hochdramatischer Wirkung ist.

Von den um die Mitte des XVI. Jahrhunderts sich häufig findenden, billigen Textmalereien, wozu z. B. das Vertonen von Textsilben, wie in mi-sero, sol-eto, mi, sol, re-spiro u. ä. durch die entsprechenden Töne des Hexachords gehört, von solchen uns jetzt unglaublich naiv anmutenden Textklaubereien, wie man diese Art der Vertonung füglich benennen kann, hält sich Gesualdo geflissentlich fern. Er sucht nicht den Wortlaut, sondern den Wortsinn zu erschöpfen und bedient sich zu diesem Zwecke vor allem der höheren ästhetischen Mittel der Dynamik, Melodik und Harmonik. Daß dem Komponisten (wie auch den andern dieses Jahrhunderts) dynamische Ausdrucksmittel nicht zu Gebote gestanden hätten, weil diesbezügliche Vortragsbezeichnungen in den Stimmen fehlen, diese Behauptung wird wohl niemand ernsthaft aufstellen, der einen Einblick in die Leidenschaft dieser Tonsprache gewonnen hat, welche bald weich und innig in melodischer Linie sich ergehend oft einen ganz wunderbaren sinnlichen Klangzauber aufweist, bald in krassen Dissonanzen zu dramatischer Steigerung sich anläßt und ein anderes Mal wieder Schmerzen und Sehnsucht besingend sich ersterbend in leises Wehklagen auflöst. Bei einiger Einfühlung in diese Werke wird es leicht sein, die vom Komponisten gewollten Vortragsbezeichnungen zu ergänzen, zumal da ohne Vorstellung dieser eine gerechte ästhetisch-kritische Würdigung nicht möglich sein dürfte. Ich habe mir daher (wenn auch im allerbescheidensten Maße) erlaubt, an den von mir gebrachten Beispielen, wenn an solchen Stellen eine Beurteilung auf Grund der von mir vorgestellten Vortragsweise stattfand, die betreffenden Zeichen einzufügen. Viele dynamische Wirkungen werden ohne besondere Angaben schon von selbst zustande kommen, weil sie durch die Anlage der Komposition ohne weiteres bedingt sind, wie z. B. ein allmähliches crescendo oder decrescendo durch sukzessiven Stimmeneinsatz, resp. Stimmenverminderung. Dramatische Akzente (sforzati) erreicht der Komponist dadurch, daß er den gesamten Stimmenkomplex einer einzelnen Stimme gegenüberstellt, wie es häufig bei Ausrufen (deh, ah u. ä.) geschieht [Bspl. 6], oder aber durch Einführung einer Dissonanz auf den guten Taktteil, welche nach allgemeinen musikästhetischen Voraussetzungen nicht

anders als akzentuiert ausgeführt werden kann. (Beispiele hiefür werden sich aus der Betrachtung der Harmonik ergeben.)

Wenn man die Partiturausgabe durchblättert, so fällt einem auch bei oberflächlicher Beobachtung sofort auf, daß die kontrapunktisch gearbeiteten Stellen, welche in bewegteren Notenwerten gehen, fast gar keine Akzidentien enthalten, von welchen sonst der Komponist bei seiner Neigung zur häufigen Modulation ausgiebigen Gebrauch macht. Es stehen sich also streng unterschieden gegenüber: harmonisch-akkordischer Satz in längeren Notenwerten, welcher sich in häufiger Modulation ergeht, und kontrapunktisch bewegter Satz, der auf den Grundlagen einfachster Harmonieverhältnisse beruht. Einen melodisch-kontrapunktischen Satz in Verbindung mit reicherer Harmonik zu schaffen, ist also Gesualdo noch nicht gelungen. Er wendet entweder das eine oder das andere Ausdrucksmittel an und beide schließen sich gegenseitig aus. Es sei hier gleich bemerkt, daß diese kontrapunktisch bewegten Stellen, welche, wie schon vorher bemerkt, nur dann auftreten, wenn ein Wort des Textes Anlaß zu Figurenwerk gibt, unbedingt zu den schwächeren Seiten des Komponisten zählen; er fühlt sich hier scheinbar auf fremdem Boden und durch die Regeln der ars contrapuncti beengt. Solche Stellen wie der Schluß des Madrigals „Tu piangi ò Filli mia“ [Bspl. 7] sind wohl tadellos gearbeitet und verraten die gründliche theoretische Schulung des Verfassers, aber das alles vermag nicht eine über gewisse Dürftigkeit der Harmonik hinwegzutäuschen, deren reiche Ausgestaltung sonst für Gesualdo charakteristisch ist. Demgegenüber steht die gewöhnliche Ausdrucksweise Gesualdos, der eigentliche Madrigalstil, welchen Forkel[1]) nicht mit Unrecht ein „taktmäßiges Recitativ“ genannt hat. Allmählich machte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei den Madrigalkomponisten das Bestreben bemerkbar, hauptsächlich die Oberstimme zur Trägerin des Ausdrucks zu machen. Diese Tendenz brachte es natürlich mit sich, daß auf die Führung der Oberstimme besondere Sorgfalt verwendet wurde und die anderen Stimmen als Begleitstimmen mehr zurücktraten. Ich brauche nur an Marenzio zu erinnern, dessen

[1]) Anm. zu seiner Übers. der Geschichte der ital. Oper von Arteaga Bd. I, S. 244.

schön geschwungene melodische Linien uns noch heute entzücken können. Obwohl nun Gesualdos Hauptstärke in seiner harmonischen Erfindungskraft liegt, so zeigen sich doch oft neben bizarren, unmelodischen Tonfolgen, die der Tonsetzer der Charakteristik wegen anwendet, — man sehe daraufhin Beispiel **8**, oder den Schluß von „S'io non miro non moro" [Bsp. **9**] an, Stellen, deren reine Intonation dem Sänger ganz erhebliche Schwierigkeiten bereitet und nahezu die Grenzen des Möglichen überschreitet, (die aber bei alledem doch von einer genialen Erfindungskraft zeugen!) — melodische Wendungen von auserlesener Klangschönheit (meist auf einfachen Harmoniefolgen), deren Innigkeit ergreifend wirkt. Ich kann mir nicht versagen, hier eine Reihe von Beispielen anzuführen, schon um das ungerechte Urteil Burneys[1]) und Kiesewetters[2]) in dieser Beziehung zu korrigieren. Gesualdo spinnt selten lange Melodiefäden, meistens verwebt er kleine melodische Motive, wie sie die Textdeklamation ergibt, zu einem Ganzen von oft überraschender Gesamtwirkung, wie die Beispiele **10**[3])—**12** zeigen mögen: (Man vergl. auch die

[1]) Gen-history III, S. 219ff. „except unprincipeed modulation, and the perpetual embarassements and inexperience of an Amateur, in the arrangement and filling up of the parts".

[2]) Geschichte d. abendländischen Musik S. 70. „Ein vornehmer Dilettant Gesualdo Principe di Venosa, in der letzten Zeit dieser Epoche, lieferte eine ungeheure Zahl (!) von Madrigalen, welche damals ungemein beliebt, vielgesungen, und noch mehr berühmt gewesen sein sollen. Man hat in neuerer Zeit Proben davon mitgeteilt (Hawkins, Burney) und solche sogar als Muster des Madrigalstiles (P. Martini) erklärt; dies letztere mag in Absicht auf Form und Manier gelten; sie zu hören kann niemals ein beneidenswertes Vergnügen gewesen, und aus ihnen der herrliche Gesang der (viel späteren) neapolitanischen Schule unmöglich (wie dies wohl irgendwo gesagt worden) hervorgegangen sein."

[3]) Wie vorsichtig man gerade bei der Beurteilung der Harmonik selbst noch am Anfang des XVII. Jahrhunderts zu Werke gehen muß, da die Selbstverständlichkeiten des 15.—16. Jahrhunderts durchaus noch kein überwundener Standpunkt sind (vgl. H. Riemann, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrh., Musikal. Magazin, Heft 17, Langensalza 1907), zeigt sich am Anfang des Madrigals „Quanto hà di dolce amore" (II, 2) [Bsp. **10**], dem die zitierte Stelle entnommen ist. Das zweite ♭ vor *E* steht nur in einzelnen Stimmen, hie und da zugesetzt. Der Herausgeber konnte eben seine Nachlässigkeit damit rechtfertigen, daß dieses zweite ♭ ebenso selbstverständlich war, wie das vorgezeichnete erste. Trotzdem würde es manchem Pedanten beifallen, die Stellen, an denen das ♭ vor *E* nicht steht, ernsthaft als Akkorde der dorischen Tonart zu verfechten, wenn nicht bei der notengetreuen Wiederholung der ersten Periode (T. 1—8) der Herausgeber wieder anderen Tönen, an denen das erste Mal das Versetzungszeichen fehlte,

Stelle „dolce del cor tesoro“ in dem Madrigal „Mercè grido piangendo“, [Bspl. **64**]).

Manchmal erreicht er nur durch Anwendung einfacher melodischer Intervalle in der Oberstimme bei schlichtester Harmonisierung Wirkungen, die Zeugnis von wahrer und herzlicher Empfindung ablegen. Die beiden folgenden Zitate sind weiter nichts als einfache Halbschlüsse, aber man hat hier deutlich das Empfinden, daß die melodische Oberstimme alleiniger Ausdrucksfaktor ist und die Harmonie ihr nur als Stütze dient, mit andern Worten, wir haben hier tatsächlich harmonisierte Melodie: Bspl. **13** u. **14**.

Zuweilen taucht in einer Stimme eine melodische Wendung von außerordentlicher Schönheit: (Im Anfang von Bspl. **15** bei den Worten „e mentre sospiro“ im ersten Tenor, wiederholt vom zweiten) oder genialer Ausdrucksfähigkeit auf [Bspl. **16**].

Aus diesen wenigen Beispielen, die sich leicht vermehren ließen (man sehe auch die anderen im Verlauf dieser Abhandlung zitierten Beispiele auf melodische Linienführung an!), wird man leicht ersehen, auf wie schwachen Füßen die absprechenden Urteile der genannten Historiker stehen. Am schlimmsten ist man über Gesualdos Harmonik hergefallen (vgl. Anm. 1 u. 2 zu S. 31. Auch Ambros[1]) nennt ihn „den im Irrgarten der Modulation herumtaumelnden Kavalier“) und man vermißt gerade für die genialsten Wendungen jegliches Verständnis. Hier ist also eine Ehrenrettung[2]) des vielgeschmähten Komponisten eine dringende

---

dies hinzu gesetzt hätte. Bei ungewöhnlicheren Modulationen dagegen sind mit peinlichster Genauigkeit die Akzidentien beigesetzt. Im Hinblick auf die mitgeteilten Proben, die, wie man zugeben wird, deutlich für ein dem modernen verwandtes, harmonisches Empfinden des Komponisten sprechen, wird man es durchaus gerechtfertigt finden, wenn ich bei zweifelhaften Fällen der objektiven historischen Wahrheit näher zu kommen glaube, indem ich auf die alten Selbstverständlichkeiten Bezug nehme, anstatt dem Komponisten auf Grund der notengetreuen Auslegung ungenießbare und unlogische Harmoniefolgen zuzuweisen. Übrigens sind es in dem ganzen Buche nur sehr vereinzelte Stellen, bei denen man im Zweifel an der Richtigkeit des Textes sein kann — (In dem mir vorliegenden Exemplare sind einige Stellen mit Tinte verbessert, die ihrem Aussehen nach aus der Zeit der Veröffentlichung dieser Madrigale stammen können.)

[1]) Gesch. d. M. IV, S. 237. Dass. auch die Bemerkung: „Ein modulatorisches Gesetz, das diese Irrfahrten irgendwie regelte, ist nicht zu entdecken.“

[2]) Schon Fetis wendet sich direkt gegen Burneys Urteil: „Ce jugement, aussi sevère qu'injuste, prouve seulement, que Burney n'a pas compris la

Notwendigkeit. Wenn wir die Werke Gesualdos mit den Arbeiten seiner Vorgänger vergleichen, so überrascht gerade die Logik seiner Harmonieverkettungen und Modulationen; es ist unter sämtlichen Madrigalen auch nicht eine Stelle zu finden, von der man behaupten könnte, sie verletze unser harmonisches Empfinden.

Verweilen wir ein wenig bei der Entwicklung der harmonischen Erkenntnis, welche um die Mitte des Jahrhunderts angeregt durch Zarlinos[1]) Aufstellung der Lehre von der polaren Gegensätzlichkeit der Dur- und Mollkonsonanz (schon vorher angebahnt durch die Feststellungen Glareans[2]) und sogar schon des Gafurius[3]) einen mächtigen Aufschwung nimmt und gerade auf dem Gebiete des Madrigals das reichste Betätigungsfeld findet, so drängen sich aus der Menge der hier gefundenen Resultate von selbst folgende Erscheinungen in den Vordergrund:

Der erste Anstoß zum Spekulieren auf harmonischem Gebiet wird gegeben durch die Durchbrechung der reinen Diatonik durch Anwendung des chromatischen Sekundschritts. Was bewirkt ein solcher chromatischer Schritt? — Zunächst stellt er einen Leitton her, ermöglicht also die Anwendung einer Klausel. Diese kann entweder zu einer leitereigenen Harmonie führen, z. B. $C^{+}—C^{\flat}\leq{}^{0}e$ oder $c^{+}—E^{+}—{}^{0}e$ (Zwischenkadenz ohne wirklich die Haupttonart zu verlassen), ein Umstand, der sehr dazu beigetragen hat, das Gefühl für Tonalität erstarken zu lassen; oder aber er führt eine ausgesprochene Modulation herbei, den Übergang der

---

pensée originale, qui domine dans les madrigaux du prince de Venouse. Tous ces morceaux sont des scènes mélancoliques et douces, où le musicien s'est proposé d'exprimer le sens poetique des paroles, suivant sa manière individuelle de sentir . . . Le système de succession des tous employé par Gesualdo n'est pas la modulation véritable car l'élément harmonique de l'enchaînement des tonalités n'existait pas encore lorsqu'il ecrivait, mais ces successions mêmes sont une partie de sa pensée et Burney avait tort de les juger d'après les règles ordinaires" — (Hinsichtlich der letzten Bemerkung nimmt der Verfasser d. Abh. einen anderen Standpunkt ein. Es kann nur ein allgemein gültiges harmonisches Gesetz geben, nach dem alles musikalische Schaffen beurteilt werden muß. Ob der Komponist diesem Gesetz bewußt oder unbewußt folgt, ist für die Wertschätzung seiner Werke ohne Belang. Eine Kunst jedoch, die sich von allgemein gültigen Vernunftgesetzen loslöste, entbehrte jeden Anstoß auf die Bezeichnung als solche; in dieser Beziehung kann also eine „Individualität" des Schaffenden nicht anerkannt werden.)

[1]) Ist. harm. (1558) I Kap. 30, III Kap. 31.

[2]) Dodekachordon 1547.

[3]) Musica practica Lib. III, cap. 10—11. (1496.)

Tonikabedeutung auf einen andern Akkord und zwar auf demselben Wege weitergehend, sodaß eine sequenzartige Reihe von Modulationen entsteht, welche sich gleichsam selbst fortzeugen, aber ein ordnendes System, die Beziehung auf ein Zentrum vermissen lassen. Es wird fortgesetzt ein Ton eines Akkords chromatisch erhöht oder erniedrigt und dann mittels eines Quintschritts (Kadenz) von der so enthaltenen Harmonie eine weitere ergriffen. Man sehe daraufhin den Anfang des vielerörterten „Calami sonum ferentes“ von Cypriano de Rore [Bspl. **17**] an:

Das ganze System dieser anscheinend so verwickelten Stelle besteht darin, daß durch chromatische Erhöhung eines Akkordtones eine Harmonie mit Dominantbedeutung entsteht, welche zu einer Funktion der Hauptkadenz oder dem vertretenden Parallel- oder Leittonwechselklang eine Zwischenkadenz bildet. Wahrscheinlich durch den Umstand, daß die Harmonie, deren Klangvertretung der chromatisierte Ton ist, nicht nur als Durchgang, sondern auch auf dem Taktschwerpunkt auftrat, wurde die Aufmerksamkeit auch auf die Möglichkeit der Modulation vermittels eines Terzschritts (z. B. $C^{+}—E^{+}$) gelenkt, und so finden wir oft ganze Reihen terzgewandter Akkorde, untermischt mit quintverwandten, welche uns sehr modern anmuten; — (Franz Liszt hat ja bekanntlich von diesem Modulationsmittel ausgiebigsten Gebrauch gemacht) — daneben tritt häufig der Ganztonschritt auf, eine harmonische Verbindung, welche hauptsächlich der mixolydischen Tonart eigentümlich ist und ebenfalls eine stark modulierende Wirkung hat[2]). Von einer eigentlichen Modulationstechnik in unserem Sinne kann also noch nicht die Rede sein, denn es fehlt das Charakteristikum, das die wirkliche Modulation von der bloßen Ausweichung unterscheidet, nämlich die nachfolgende Kadenzierung, die bestimmte Ausprägung der neu gewonnenen Tonart. Das eigentliche und einzige Prinzip der ersten Modulationsversuche nach entfernteren Tonarten beruht auf dem Quintenzirkel (mehrere aufeinanderfolgende Terz-, auch Ganztonschritte in derselben Richtung sind unter eben demselben Gesichtspunkt

[1]) Der in sämtlichen Übertragungen (Burney, Gen. Hist. III, S. 319—20, Commer XII, S. 119, Anf. b. Kroyer a. a. O.) beibehaltene ¢-Takt bedingt eine ganz falsche Deklamation. Die Übertragung im dreiteiligen Takt entspricht in jeder Beziehung besser der richtigen Wortbetonung, wie auch der Stellung der Harmonien im Takt.

[2]) Ausführliches darüber vgl. S. 43ff. d. Abhdlg.

aufzufassen) und wird von uns mehr als Ausweichung empfunden, sodaß wir solche Reihen meistens im Sinne des Hauptklanges hören [vgl. Bspl. 18[1])].

Zu einer ausgesprochenen Modulation kommt es hier nirgends, obwohl manche im Sinne der Haupttonart schwer verständliche Harmonien zum mindesten als starke Ausweichung empfunden werden und manchmal eine Modulation näher liegt als die Rückkehr in die Haupttonart. Wir beziehen alles auf den ersten *F*-dur-Akkord, wie die beigefügten Klangzeichen angeben, weil diese Auffassung durch die beiden Halbschlüsse auf *C*-dur unterstützt wird. Der erste Schritt zur wirklichen Modulation wird daher die Auffindung der Mittel sein, die zur Befestigung der Tonalitätswirkung dienen; das sind vor allem die Feststellung der Harmonien, die der Schlußklausel (*D* -*T*) unmittelbar vorhergehen und damit erst die Kadenz vervollständigen (*S*, D^{6}_{4}, die Parallel- und Leittonwechselklänge) und später die charakteristischen Dissonanzen. Je weiter zurück in der Kadenz der neuen Tonart der umgedeutete Akkord liegt, desto zwingender ist die Modulation; daher gehen Ausbildung der tonalen Kadenz und Entwicklung der Modulationsgesetze Hand in Hand. Zunächst tritt vereinzelt die Subdominante und später erst der Quartsextakkord, zuerst nur als Durchgangsbildung, dann selbständig auf. Dagegen sind die charakteristischen Dissonanzen (die Sexte als Zusatz zur Subdominante und die Septime als Zusatz zur Dominante) bei den Vorgängern Gesualdos nur als Durchgangs- und Vorhaltsbildungen anzutreffen.

Auf diesem Gebiete nun zeigt sich Gesualdo als kühner Neuerer, der durch die Folgerichtigkeit seiner Harmoniefolgen und Kadenzen seine sämtlichen Vorgänger übertrifft; er ist einer der ersten gewesen, dessen sinnvolle Modulationen folgerecht aus Umdeutungen von Akkorden der einen Kadenz zu solchen der zu ergreifenden Tonarten hervorgehen, ja er kennt sogar die Hilfsmittel der Hervorhebung solcher umzudeutenden Akkorde. In der Kadenzbildung zeigt sich bei ihm zuerst die bewußte Anwendung der zweiten Dominante[2]) (vor dem Quartsextakkord) und des neapolitanischen Sextakkords[3]) (vor der Subdominante), dessen

[1]) Abgedruckt bei Kroyer, a. a. O., S. 64.

[2]) Beisp. siehe im Madr. „Mercè pido“ [Bspl. **64**], ferner in den Zitaten Nr. **42, 44, 58, 63.**

[3]) Beisp. Nr. **25, 31, 32, 33, 52.**

Erstanwendung also nicht der neapolitanischen Opernschule (Alless. Scarlatti) zuzuschreiben ist. Damit soll nicht behauptet werden, daß diese Harmonien nicht auch schon vorher angewandt worden sind. Aber sie sind nicht in dieser Stellung in der Kadenz gebraucht worden. Meine Untersuchungen gehen darauf aus, festzustellen, ob die Harmonien ausgesprochene Funktionsbedeutung im modernen Sinne haben; mit dem Nachweis dieser ist auch ein logisch-harmonisches Denken des Komponisten erwiesen.

Gleich in seinen ersten Werken macht sich dieses sichere Gefühl für die Gesetze der Harmonik geltend, auch an solchen Stellen, an denen die oben besprochenen, von seinen Vorgängern ausgebildeten Modulationsmittel Verwendung finden. Regelrechte Schlußtendenzen im modernen Sinn (um zunächst die einfachsten Fälle zu erörtern) sind nichts Seltenes. Es genüge als Beispiel den Schluß von „Quanto hà di dolce amore" [Bspl. **19**] herauszugreifen, welcher als typisch gelten kann.

In einer langausgedehnten, reinen Mollkadenz, wie sie nicht häufig anzutreffen sein wird, klingt das Madrigal „Moro e mentre sospiro" [Bspl. **20**] aus [phrygische Tonart!]. Man beachte auch das schon erwähnte Ausdrucksmittel des Unterbrechens der einzelnen Stimmen durch Pausen, welches in Verbindung mit der reinen Molltonart sehr wohl den Eindruck eines müden, hoffnungslosen Schmerzes hervorzurufen geeignet ist, besonders wenn der Schluß bis zum äußersten *pp* verhallend ausgeführt wird.

Zur Erweiterung und Bereicherung der einfachen, tonalen Kadenz stehen dem Komponisten dieselben Mittel bereits zur Verfügung, die wir heute kennen. Da ist zunächst die schon erwähnte Dominante der Dominante (D^{D}), eingeschoben vor dem Quartsextakkord[1]) oder der Dominante [Bspl. **21**]. Ferner die Parallel- und Leittonwechselklänge der drei Funktionen auch umschrieben durch ihre Dominanten [Bspl. **22**]. Oft erreicht Gesualdo einen eigenartigen harmonischen Effekt dadurch, daß er von der Tonika- oder Subdominantparallele aus einen (phrygischen) Halbschluß herbeiführt, dann aber mit der Tonika, die zu der Dominante der *Tp* oder *Sp* im Verhältnis der Terzverwandtschaft steht, fortfährt. Der Einsatz der Tonika wirkt dann wie ein Tonalitätssprung nach einer fremden Tonart, was wohl durch die

[1]) Vgl. Anm. 2, S. 35.

starke Schlußfähigkeit des phrygischen Halbschlusses zu erklären ist. (Die Folge $Tp \leftarrow(\hat{D})$ z. B. in *C*-dur: ${}^0e—\hat{E}^+$, wird meistens gehört als ${}^0S—\hat{T}^+$; ein darauf einsetzender *C*-dur-Akkord dann als ${}^0Sp$ von *E*-dur mit sofortiger Umdeutung wieder zur Tonika. Geht diese Harmoniefolge von *a*-moll aus, also ${}^0T—\hat{D}^+|Tp$, so ergibt sich eine starke Trugschlußwirkung mit demselben Effekt.[1]) Da dieses Ausdrucksmittel eine scharfe Gliederung herbeiführt, so findet es sich vorzugsweise da, wo ein Stimmungs- oder Gedankenwechsel des Textes zum Ausdruck kommt. Man vergl. den in Bspl. **15** zitierten Anfang von „Moro e mentre sospiro“ mit dem wundervoll poetischen Stimmeneinsatz bei „L'aura“. Die Wirkung wird hier noch erhöht durch die Gegenüberstellung des *A*-dur-Akkords (Halbschluß) in hoher, enger Lage und des nach der Pause einsetzenden *F*-dur-Akkords in weiter, äußerst weich klingender Lage. Dieselbe geniale Verwertung dieser Harmoniefolge zeigt die Vertonung von „Del per pietà“ aus „Languisco e moro“ [Bspl. **23**]. (Ferner vergl. das Beispiel **52** aus dem Madr. „Itene o mili sospiri“, wo der Einsatz bei „cangiero lieto“ auf dieselbe Weise hervorgehoben wird.)

Eine weitere Reihe interessanter Akkordfolgen resultiert aus der Übernahme der den Kirchentonarten eigentümlichen Bildungen in die moderne tonale Kadenz. Es handelt sich hier hauptsächlich um den Akkord der dorischen Sexte, dem der Komponist durch die Zusammenstellung mit der Mollsubdominante modernste Wirkungen abzugewinnen weiß [Bspl. **24**] und um die Spezifika der phrygischen Tonart, die beiden Akkorde der phrygischen Sekunde. Der eine dieser beiden, der sogenannte Akkord der neapolitanischen Sexte, findet sich in den Beispielen **25**, **31**, **32**, **33** und **52**.

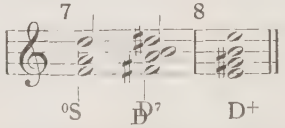
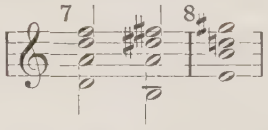
Das erste dieser Zitate (Mentre Mad.) weist noch auf eine andere Möglichkeit der Bereicherung der tonalen Kadenz hin: durch Einführung der Subdominante der Subdominante ($S[S]$) in Dur wie in Moll. In der reinen Molltonart ist sie dasselbe, was der Akkord in der lydischen Quarte[2]) für die Durtonart bedeutet, nur daß sie in der modernen Harmonik nicht dieselbe Rolle spielt, sondern

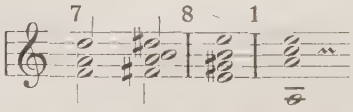
[1]) Dieselbe Harmoniefolge läßt sich natürlich auch von allen anderen Funktionen aus herstellen z. B. $Sp \leftarrow(\hat{D})|S$ oder $Dp \leftarrow(\hat{D})|D$ usw.

[2]) Dominante der Dominante ($\hat{\mathbb{D}}$).

an ihre Stelle meistens der vorher erwähnte neapolitanische Sextakkord tritt. Venosa macht von dieser zweiten Molldominante[1]) öfters einen sehr wirkungsvollen Gebrauch [Bspl. 26, 27, 28, 29 und 30].

Bspl. 26 u. 29 zeigt die Abweichung, daß vor der Durdominante noch die Molldominante eingeschoben wird.) Wie der Komponist auf diese eigentümliche Harmoniefolge (Gegenganztonwechsel $^0e—fis^+$, $^0h—ais^+$, $^0a—h^+$, $^0cis—dis^+$, $^0g—a^+$) gekommen sein mag, findet wohl die einfachste Erklärung, wenn man annimmt, daß er in dem phrygischen Halbschluß vor dem schließenden Akkord die Dominante desselben einschob, d. h. die reguläre Schlußklausel der anderen Tonarten auch auf die phrygische anwandte, ihre andern charakteristischen Harmonien aber trotzdem beibehielt.

Z. B.

Da aber der phrygische Halbschluß an und für sich vollkommene Schlußkraft besitzt, wird die Verbindung $D^7—D$ immer als Folge $D—T$ gehört werden und der vorausgehende Akkord eben als (^0S) [^0S], es sei denn, daß dem schließenden Akkord sein Dominantcharakter ausdrücklich durch Beifügung der Septime bewahrt bleibt: 

oder die Tonika darauf folgt: 

Ist der dem Gegenganztonwechsel folgende Akkord aber eine Mollharmonie, wie in den angeführten Beispielen, so würde seine (immerhin mögliche) Auffassung als Dominante sich nicht mit unserem heutigen harmonischen Empfinden decken, welches eine Molldominante nur dann anerkennt, wenn die Möglichkeit anderweitiger Deutung vollkommen ausgeschlossen ist.

Während in den ersten Büchern im allgemeinen die Harmoniewirkung auf der Verwendung reiner Dreiklänge beruht und dis-

[1]) Die zweite Subdominante in der Durkadenz findet sich als solche selten, da sie durch Erniedrigung des Leittons stark modulierend wird. Vergl. darüber Modulationsbeispiele [Nr. 46ff.].

sonante Zusatztöne[1]), wie Sexte, Septime, None nur als Durchgangstöne oder Vorhalte auftreten (auch alle andern Arten von Vorhaltsbildungen kommen vor), als solche aber nur mehr satztechnische Bedeutung haben, macht sich in den späteren Werken das Bestreben bemerkbar, die Dissonanz als Ausdrucksfaktor einzuführen, welches sich am auffallendsten in der Verwertung der großen Septime zeigt, deren heftig dissonante Wirkung in ganz genialer Weise zur Erreichung leidenschaftlichen Ausdrucks dienen soll. So z. B. in dem Madrigal „Se la mia morte brami" [Bspl. 31] zum Ausdruck bittersten Schmerzes, während in dem Madrigal „Io parto e non più dissi" [Bspl. 32] die Worte „pietosi accenti" die direkte Veranlassung ihrer Anwendung sind. Neben der ergreifenden Vertonung dieser Stelle zeigen auch die einfachen machtvollen Akkorde bei „tornaro in vita" wieder aufs deutlichste, wie modern dieser Tonsetzer dachte und empfand.

In diesen ebenso wie in den folgenden Beispielen [33 u. 34] ist die Dissonanz, vom rein harmonischen Standpunkt aus betrachtet, konsequent zur Verstärkung der Subdominantwirkung (d. h. als charakteristische Dissonanz) in Anwendung gebracht worden. Angesichts solcher Beispiele wird es schwer sein, die Urteile, die dem Komponisten ein systematisches Vorgehen absprechen wollen, aufrecht zu erhalten.

Ein harmonisches Wagnis, damals von großer Kühnheit, begeht der Komponist, indem er auf einem dissonanten Akkord abbricht und die Dissonanz sich erst nach einer Pause auflösen läßt[2]) [Bspl. 35—37]; manchmal erfolgt diese Auflösung gar nur durch den Grundton des zu erwartenden Dreiklangs [Bspl. 35 und 36].

Das erste Beispiel zeigt eine Verwendung des frei angegebenen Septimenakkords, wie sie sich vor Monteverdi kaum irgendwo finden wird. Das Madrigal steht in dem 1611 erschienenen 5. Buch und beweist — vorausgesetzt, daß Gesualdo damals Monteverdi kennen gelernt hatte — welches Verständnis der Meister den Neuerungen seines großen Zeitgenossen entgegenbrachte. Ob und zu welcher Zeit er unabhängig von Monteverdi frei angegebene Dissonanzen angewandt hat, wird sich mit Sicherheit kaum je-

[1]) Der vollständige Dominantseptakkord kommt selten vor, häufig tritt dagegen an seiner Stelle der sogenannte verminderte Dreiklang ($\mathfrak{D}^7$) auf.

[2]) Vgl. auch das Zitat aus „Mille volte il di" [Bspl. 59].

mals feststellen lassen, da ja das Jahr der Herausgabe nur einen ungefähren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit gibt. Aber es wird sich angesichts der mitgeteilten Proben die Tatsache nicht bestreiten lassen, daß die Anwendung dieses Ausdrucksmittels in ebenso genialer Weise stattfindet wie in den Werken Monteverdis, ja daß Gesualdo an Kühnheit radikalen Vorgehens diesen noch übertrifft.

Gleichfalls wie allermodernste Musik mutet uns ein Beispiel von Alteration an, das sich im Madrigal „Ardita Zanzaretta“ (Bspl. **38**) findet.

Weiter kann man auch heute die Charakteristik des Ausdrucks kaum treiben! Schon dadurch, daß der alterierte Ton (*his*) in anderer Oktavlage erscheint, wodurch der Stimmschritt einer verminderten Oktave (!) entsteht, ist die Stelle merkwürdig; ganz ungewöhnlich aber ist die Auflösung des alterierten Akkords. Solche Stellen, denen erst die Anschauungen der modernen Harmonielehre eine vernünftige Erklärung zu geben imstande sind, mögen es wohl hauptsächlich gewesen sein, die dem Komponisten die mannigfachen Vorwürfe der Ungereimtheit (in bezug auf harmonisches Denken) zugezogen haben. Man hat solche Stellen aus dem Zusammenhang herausgerissen und dem staunenden Leser als Ausgeburten einer überspannten Phantasie vor Augen gehalten, dabei aber ganz vergessen, zu erwähnen, daß diese „harmonischen Wundertiere“, wie sie Ambros nennt, doch nicht die Regel bilden, sondern sich nur sehr vereinzelt finden und an ihrem Platz als stärkeres Ausdrucksmittel sehr wohl ihre Berechtigung haben. Die Beispiele, die hier angeführt sind und weiterhin noch bei der Besprechung der Modulationsmittel zitiert werden, dürften so ziemlich alles sein, was sich in den 6 Büchern besonders Auffälliges findet. Wie sich im allgemeinen der Satz Venosas ausnimmt, zeigen folgende zwei Beispiele [**39** u. **40**], denen kaum ein Hörer ohne weiteres das Alter von über 300 Jahren anmerken wird[1]).

Die ganze Anlage in Hinsicht auf den Periodenaufbau, die folgerichtige Abwicklung der Kadenzen und nicht zuletzt die weiche innige Melodik, besonders des „Gelo hà madonna il seno“, lassen uns heute noch einen wirklichen künstlerischen Genuß

---

[1]) Vgl. auch das Madrigal „Mercè grido piangendo“ [Bspl. **64**].

beim Anhören empfinden, und es wäre sehr wünschenswert, daß größere gemischte Chöre sich einmal zur praktischen Wiederbelebung des Komponisten entschlössen, der von seinen Zeitgenossen hochgeachtet und als „princeps musicorum“ gepriesen, heute außerhalb der Fachkreise kaum dem Namen nach bekannt ist.—

Es bleibt uns nun noch der Nachweis zu erbringen, daß auch auf dem Gebiete der Modulation der Komponist nicht etwa, wie Ambros meint, ohne Sinn und Verstand ganz willkürlich von Tonart zu Tonart herumirrte, sondern sich vielmehr durchweg von höheren künstlerischen Prinzipien leiten ließ. Wie er in der tonalen Kadenz seltener gebräuchliche Harmonien verwertet, um damit den Eindruck des Außergewöhnlichen und Unerwarteten zu erzielen, so benutzt er den Übergang in entfernte Tonarten vorzugsweise, um einen Stimmungswechsel zum Ausdruck zu bringen und es gelingt ihm manchmal, damit eine außerordentliche, tiefergreifende Wirkung zu erreichen. Die Modulationsmittel sind dieselben, wie sie heute im Gebrauch sind: Umdeutung der Funktionen, weit ausholende Harmonieschritte und chromatische Veränderung einzelner Akkordtöne oder ganzer Akkorde. Enharmonische Verwechslungen ganzer Akkorde kommen nicht vor, sondern nur solche einzelner Töne. Im allgemeinen ist die Anordnung der Tonartenfolgen in den ersten Büchern noch einfach und erreicht erst in den letzten Büchern jene Vielseitigkeit, die von den späteren Beurteilern, mangels einer poetischen Einfühlung in den Stimmungskreis dieser Werke, so arg verkannt wurde. Ein praktisches Beispiel möge den Aufbau eines der einfacheren Madrigale durch Aufweisung der harmonisch-modulatorischen Gliederung verdeutlichen.

Das Madrigal „Ma se tale Mà costei“ [Bspl. **41**], welches zu den leichter wiegenden Arbeiten des Meisters gehört — dem Textinhalte nach würde man es eher „Villanelle“ als „Madrigal“ nennen — gliedert sich dem Texte:

„Ma se tale hà costei
In sua beltà l'emende,
Qual poi seranno i fregi
Ond' ella splende“.

gemäß in vier Perioden, die durch Umdeutungen und Wiederholungen verlängert sind; nur die erste Periode macht eine Aus-

nahme, da sie nach einem Ganzschluß auf dem 4. Takte in der Haupttonart (*D*-dur) schon im 6. Takte durch Schluß in der Paralleltonart (*h*-moll) ihren Abschluß findet. Die zweite Periode, welche die Textworte und Motive der ersten wiederholt, dehnt sich durch Umdeutung des 4. zum 6. Takte, hervorgerufen durch den Einsatz der drei unteren Stimmen auf die Worte „in sua beltà“ und durch Wiederholung des 6.—8. Taktes auf 9 Takte aus. Unter Elision des ersten leichten Taktes beginnt die dritte Periode mit dem zweiten Takt, dessen Schwerpunkt durch Synkopierung der Oberstimme noch besonders hervorgehoben ist. Der weitere Verlauf ist regelrecht; durch Nachahmung des 7. und 8. Taktes und Umwertung des 8a-Taktes zum 4. dehnt sich die Periode auf 13 Takte aus. Eine genaue Wiederholung der 3. bildet die 4. Periode. Im allgemeinen sind die Bildungen einfach, kompliziertere Verschränkungen treten nur bei den beiden Einsätzen des „Qual poi seranno“ dadurch auf, daß der Schwerpunkt des Taktes zugunsten der zuletzt eintretenden Stimme verschoben wird, so daß wir beide Male statt des *c*-Taktes einen aus $^{2}/_{4}$ und $^{4}/_{4}$ zusammengesetzten $^{3}/_{2}$-Takt erhalten.

Die Art der Verwendung der Modulationsmittel läßt sich den beigegebenen Funktionszeichen nach, die eines weiteren Kommentars nicht bedürfen, als wohl verständlich und auch unserem heutigen harmonischen Empfinden entsprechend bezeichnen. Dasselbe gilt hinsichtlich des Wechsels der berührten Tonarten. Auf die Haupttonart *D*-dur wird immer wieder zurückgegriffen, daneben finden Modulationen nach *h*-moll und *G*-dur statt, und zwar ausschließlich durch Umdeutung der Harmonien. Da auch sonst die Auffassung eines Akkordes im Sinne einer Funktion der zu erstrebenden Tonart bei weitem vorherrscht, so kann das aufgewiesene Beispiel als typisch angesehen werden für die Art, wie der Komponist in modulatorischer Beziehung im allgemeinen vorgeht, und die weiteren Ausführungen werden sich daher unter Außerachtlassung der gewöhnlichen Fälle auf solche zu beschränken haben, die durch besondere Wahl der Mittel Interesse hervorzurufen imstande sind.

Es wurde schon vorher darauf hingewiesen, daß Gesualdo es bereits versteht, dadurch die Modulation zwingender zu gestalten, daß er den umzudeutenden Akkord nachdrücklich hervor-

hebt, oder aber auch die Modulation durch eine Harmonie einleitet, welche in der gegebenen Tonart fremd erscheint und dadurch schon von selbst gleichsam aus der Tonart herausfällt. Von dem ersteren Verfahren seien die beiden Möglichkeiten erwähnt, die scheinkonsonanten Harmonieen (Parallelklänge) durch ihre Dominante einzuführen [Bspl. 42, 43 u. 44] und die Tonika (um diese handelt es sich hauptsächlich) durch Hinzufügung einer charakteristischen Dissonanz ihrer Funktion als solche zu berauben [Bspl. 45].

Eine ähnliche Wirkung äußern Harmonieschritte, die mit der Tonalität in Widerspruch stehen und daher geradewegs in die erstrebte Tonart hinüberleiten. Es darf uns nicht wundernehmen, daß der Komponist hierbei vorzugsweise die ihm auf Grund der damaligen Theorie sehr naheliegenden mannigfachen Bildungen, die den verschiedenen Kirchentönen eigentümlich sind, benutzt hat. Führt man z. B. in *c*-dur den Akkord der mixolydischen Septime, *B*-dur oder *g*-moll, ein, so liegt eine Modulation nach einer diesen Harmonien verwandten Tonart so nahe, daß es besonderer Mittel bedarf, wenn man den Akkord noch in der Tonalität von *c*-dur verstanden wissen will. Außer dem schon zitierten Anfang von „Mentre Madonna“ [Bspl. 25] vgl. die Stelle „Come fora soave“ aus „Se da sì nobil mano“ II, 8a [Bspl. 46]. Hier ist die stark ausweichende Wirkung der zweiten Subdominante zur Modulation benutzt; oben [Bspl. 25] erfolgte die Umdeutung zum Moll-Akkord der dorischen Sexte, hier die Umdeutung zur Tonika. Da ein Ganztonschritt von der Tonika aus immer als sehr großer, weit ausholender Schritt wirkt, so ist seine Anwendung gewöhnlich unterstützt durch breit ausgehaltene, manchmal noch durch Pausen getrennte Akkorde und zeigt sich so hervorragend geeignet zur Charakterisierung des Erhabenen und Wunderbaren, wie auch des Unfaßbaren und Schmerzlichen. (Anfang von „Mercè grido piangendo“ [Bspl. 64]; man beachte auch die ganz geniale Verwendung der Dissonanz bei „grido“!) Unauffälliger, aber desto weichere Klangfarben ergebend, wirkt die Dominante mit erniedrigter Terz ($D^{3\flat}$) im Anfang des Madrigals „Tu piangi, o filli mia“ [Bspl. 47]. Kann man sich diese Stelle schöner und inniger vertont denken, als es hier geschehen ist? Diese Fähigkeit, den ganzen Stimmungsinhalt des Textes nur durch einige Akkordfolgen anzudeuten, das Bild gleichsam nur

mit ganz wenigen fein verteilten Farben auszumalen, diesen eminenten Sinn für die Wirkung des reinen sinnlichen Klanges im Dienste einer poetischen Idee finden wir zwar auch bei den Vorgängern Gesualdos in hervorragendem Maße (man vgl. daraufhin die von Kroyer a. a. O. angeführten Beispiele und erinnere sich besonders Marenzios), aber nirgends ist diese Fähigkeit mit einem so außerordentlich klaren harmonischen Denken vereinigt und deshalb unserem Empfinden so nahestehend wie gerade hier. Ich kann mir nicht versagen, noch zwei besonders schöne Beispiele anzuführen, deren Wirkung auf der Modulation durch weit ausholende Harmonieschritte beruht. Das erste Beispiel findet sich im Zitat No. **15** („moro e mentre sospiro") und zeigt in der weltenfernen, schwärmerisch-zarten Stimmung des Anfangs die wundervolle Anwendung terzverwandter Harmonien, deren Wirkung noch dadurch erhöht wird, daß durch Synkopierung einzelner Stimmen ein weiches Ineinanderfließen der einzelnen Akkorde, ein Verwischen der Umrisse herbeigeführt ist. Der Vortrag dieses Madrigals (es sind im ganzen nur 35 Takte), der, mit dem zartesten *pp* beginnend, nach einem kurzen Aufschwung in der Mitte wieder ebenso verklingen müßte[1]), würde auch heute noch von tiefergreifender Wirkung sein. Dasselbe gilt von dem Madrigal „Ascingate il bel occhi", ebenfalls von durchweg träumerischem Charakter, in dem die selten schöne und stimmungsvolle Vertonung der Worte „Chi, che pianger debbio, misero e solo" auffällt [Bspl. 48]. Der Eintritt des *g*-Moll-Akkords auf „misero" wirkt nach dem *H*-dur-Akkord wie ein ungeheurer Tonalitätssprung (trotz der Möglichkeit der scheinbar einfachen Erklärung als Variante der Tonikaparallele [*G*-dur]) und erzeugt dadurch, sowie auch durch das auffallende Hervortreten des dunklen Moll-Charakters nach dem hellen *H*-dur-Akkord jene gedrückte Stimmung der Öde und Verlassenheit, die der Dichter zum Ausdruck bringen wollte.

Obwohl sich die Zahl solcher Beispiele leicht vermehren ließe, soll doch davon Abstand genommen werden, in der Hoffnung, daß bald ein Verlag sich entschließt, eine größere Anzahl dieser Madrigale (zum praktischen Gebrauch!!) herauszugeben; der hier zur Verfügung stehende Raum soll noch zur Aufnahme einiger Proben ausgesprochener Chromatik dienen, ein Gebiet, das wir

[1]) Vgl. den Schluß dieses Madrigals [Bspl. 20].

bisher nur nebenbei gestreift haben, das aber zu dem Interessantesten gehört, was die Musikgeschichte des XVI. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

Ich möchte gleich bemerken, daß ich Gesualdos wirkliche Bedeutung nicht von ein paar frappanten ultrachromatischen Stellen, wie sie sich hie und da finden, ableiten möchte. Das Geniale in seinem Wesen liegt in der Empfindung der harmonisch-modulatorischen Gesetze, und der Nachweis einer Systematik in dieser Beziehung dürfte durch die zitierten Beispiele erbracht sein. Die Modulation, die durch Chromatisierung der Harmonien gleichsam erzwungen wird, ist billiger und steht daher ihrem künstlerischen Werte nach nicht so hoch, wie der durch Umdeutung tonaler Harmonien erreichte Übergang. Durch nacheinander erfolgende chromatische Veränderung einzelner Akkordtöne in Verbindung mit Quintschritten läßt sich leicht von jedem beliebigen Akkord zu jedem beliebigen andern fortschreiten, aber solcher Modulation fehlt das Zwingende, wenn nicht die erreichte Tonart durch Kadenzierung gefestigt wird[1]), denn die fortgesetzte Anwendung dieses Verfahrens hebt leicht jedes Tonalitätsgefühl auf. Daß in dieser Beziehung die Chromatik seit Cypriano de Rore im 16. Jahrhundert keine nennenswerte Fortschritte gemacht hat, läßt sich leicht ersehen, wenn man den [Bspl. **17**] zitierten Anfang des „Calami sonum" mit folgenden chromatischen Stellen aus Gesualdos Werken vergleicht: Bsp. **50** u. **51**.

Der harmonische Kern aller derartigen Folgen besteht, wie schon bei der Erwähnung des „Calami sonum" [Bsp. **17**] hervorgehoben wurde, darin, daß durch Alteration eines Akkordtones dieser Leittonbedeutung erhält und so fortgesetzt Zwischenkadenzen entstehen. Das zweite Beispiel weist den umgekehrten Fall auf, d. h. der Akkord mit erniedrigter Terz erhält jeweils die Bedeutung eines Quartsextakkords und ihm folgt die Dominante.

Streng zu unterscheiden von dergleichen sequenzartigen Folgen, bei denen die Modulationsfolgen sich ohne weiteres Zutun gleichsam von selbst abwickeln, sind diejenigen Fälle, bei denen

---

[1]) Selbstverständlich sind hier nicht die Fälle tonaler Chromatik gegen welche nicht das Geringste einzuwenden ist, gemeint. Derartige Fälle begegnen uns bei Gesualdo z. B. am Schluß des Madr. „Belta poi che t'assenti" [Bspl. **49**].

durch chromatische Veränderung eines oder mehrerer Akkordtöne die Modulation eingeleitet, dann aber auf gewöhnliche Weise zu Ende geführt wird. Auch hier zeigt sich, in ganz eigentümlicher Weise Gesualdos Harmoniesinn, der mitunter die frappantesten Harmoniewirkungen erreicht, wie sie erst in allerneuster Zeit (Max Reger, Rich. Strauß) wieder in Gebrauch gekommen sind. Am aufallendsten sind die chromatischen Rückungen ganzer Akkorde, die man wohl nicht fehlgehen wird, auf den Einfluß Vicentinos zurückzuführen (man vergl. die „Esempii“[1]), in denen solche Rückungen oft vorkommen) [vgl. Bspl. **52**].

In diesem Beispiel ist die harmonische Wirkung leicht verständlich, da die alterierte Harmonie Dominantbedeutung erhält. Weit komplizierter, aber durch die beabsichtigte Kontrastwirkung ästhetisch gerechtfertigt ist der in Bsp. **53** zitierte Übergang aus dem Madrigal „Io parto“ (VI, 6), der zu den genialsten Eingebungen des Meisters gehört.[2]) — (Der in dieser und dem vorhergehenden Beispiel eingeschobene Parallelklang ist hauptsächlich als „Kunstgriff“ zum Zwecke der Vermeidung von Oktaven- und Quintenparallelen zu betrachten.) Man erwartet nach der Rückung des *Es*-dur-Akkords zum *F*-dur-Akkord die *A*-dur- oder *a*-moll-Tonart, aber der Quintschritt würde eine zu große Verbindung der Teile herbeiführen, wo doch der schroffste Gegensatz zum Ausdruck gebracht werden soll. Deshalb läßt der Komponist auf den alterierten *Es*-dur-Akkord das leuchtende *C*-dur folgen, um so das Todeserwachen und die Rückkehr zu jubelndem Leben zu schildern[3]). Das Wort morire (morto, morte), welches beiläufig bemerkt, unzählige Male in den Texten der Madrigale vorkommt, scheint ganz besonders ein Anlaß zu möglichst gesuchten harmonischen Fortschreitungen gewesen zu sein, wie u. a. der sehr merkwürdige Schluß des Madrigals „Mercè grido piangendo“ [s. Bspl. **64**] beweist. Der *Gis*-dur-Akkord und *Cis*-dur-Akkord (in der Original-, also nicht transponierten Lage!) lassen sich nur als chromatische Rückungen des *G*-dur- und *C*-dur-Akkords verstehen, eine Auffassung, die

---

[1]) Nic. Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma 1555.

[2]) Die in dem ersten Teil dieses Madrigals sich in sehr langen Werten bewegenden Noten sind auf die Hälfte verkürzt, während im Schlußteil die Originalnotierung beibehalten wurde. Daraus ergibt sich das doppelt so schnelle Tempo.

[3]) Den Schluß dess. Madr. siehe Bspl. **32**.

aber bedeutend erschwert wird durch den folgenden *C*-dur-Akkord, der das Aufwärtsstreben der alterierten Töne negiert. Die einzige Möglichkeit einer korrekten Ausdeutung liegt in der Annahme einer enharmonischen Verwechslung des *Gis*-dur-Akkords zum *As*-dur-Akkord und der sich daraus ergebenden Umdeutung zur ^{0}Sp in *C*-dur. Das Folgende (Takt 30) läßt sich am einfachsten erklären, wenn man die Terz *e-cis* als Vertreter des *A*-dur-Akkords auffaßt (Trugschluß *D*-^{0}Tp) und das darauffolgende *G*-dur (Akkord der mixolydischen Septime in *A*-dur) zur Dominante in *c*-moll umdeutet und den chromatisch alterierten *e*-moll-Akkord zum Akkord der dorischen Sexte in *e*-moll. (Den *B*-dur Akkord höre ich als *ais*-dur d. h. als Vorhaltsharmonie der Dominante: $D^{\frac{4}{2}\frac{5}{3}}$.[1]) Hier ist der Komponist vollständig im chromatischen Fahrwasser angelangt und es ist interessant, zu betrachten, wie er sich zu Ende findet: — das Ganze verläuft ziemlich plötzlich im Sande und eine wirkliche Schlußwirkung wird nur zu erreichen sein, wenn man auf den beiden letzten Akkorden sehr lange Fermaten ausführt. Harmonisch leichter verständlich, weil noch aus der tonalen Kadenz zu erklären, ist die Anwendung der chromatischen Rückung in Beispiel **54**, welches so recht wieder das leidenschaftliche Streben des Komponisten nach Charakteristik des Ausdrucks zeigt.

Die auffallende Wirkung solcher Rückungen ganzer Akkordsäulen (sie führt sofort in die entferntesten Tonarten) läßt ihre Anwendung nur in ganz besonderen Fällen gesteigerten Ausdrucksbedürfnisses ästhetisch rechtfertigen, wie es bei den aufgewiesenen Zitaten der Fall ist. Selbst die Veränderung nur eines oder zweier Akkordtöne durch Alteration zählt bei Gesualdo nicht zu den rein kompositionstechnischen Mitteln der Modulation, sondern setzt immer auffallende Wendungen des Textes voraus. Man vergleiche in „Mercè grido piangendo“ [Bspl. **64**] die Vertonung der Worte „Morrò dunque tacendo“; außerdem die Beispiele **54**, **55** u. **56**.

Der harmonische Kern der zweiten Stelle [Bspl. **55**] ist, abgesehen von den durch Synkopierung entstehenden Vorhaltsbildungen, der, daß durch Erniedrigung der Terz und Quinte des Akkords sich ein sogenannter verminderter Dreiklang mit Dominantbedeutung ($\mathfrak{D}^{7}$) ergibt. Interessant ist wieder die chromatische

Rückung bei „pianto“, wodurch in einfachster Weise der direkte Anschluß an die in der Oberquinte erfolgende Wiederholung hergestellt wird. — Die Dominante in Beispiel 56 erhält durch Erniedrigung von Terz und Quinte Molldominantbedeutung, ein etwas schroffer Übergang, der durch die Worte „t'afflige si“ seine Begründung findet.

Bei dieser Gelegenheit dürfte es von Interesse sein, einmal die Ansichten eines zeitgenössischen Theoretikers, G. B. Doni, über derartige Stellen und seine Erklärungsversuche zu erwähnen. Über das erste der angeführten Beispiele (aus „Mercè grido piangendo“) äußert sich Doni, opp. I, S. 243: „Exemplo esse poterit *παντητικώτατοι* illud scoliasma Principis Venusini „Mercè grido piangendo“. In iis verbis „Morrò dunque tacendo“, ubi in diversam plane speciem melos mutatur, videlicet in Harmoniam Lydiam (siquidem Tonus Hypothematicus seu fundamentalis Dorius fit) quae omnibus chordis signum ♯ usurpat, quem partem si quis vulgaribus syllabis ut, re, mi, fa etc. recte enuntiare potuerit (nisi novam clavem, seu Systema adhibeat) nae ille magnam rem praestabit...: ipsaeque harmoniae perturbatae sunt invicemque commixtae; quod experientia docere poterit in huiusmodi concentibus“. Daß hier die überkommene Theorie der Kirchentöne versagt, ist ihm sofort klar, es macht ihm nur Schwierigkeiten festzustellen, zu welchem „genus“ nun aber die Kompositionen Gesualdos zu rechnen sind. Bei der Besprechung der verschiedenen Tongeschlechter kommt er denn zu folgender Ansicht: Opp. I. S. 93... ac proinde, qui cumque inter hos centum annos in sui melodiis usurpare eos coeperunt [sc. phtongos exharmonicos(!) et metabolicos] (quae prae ceteris Venusinus Princeps factitavit) non Chromatici generis sonitus atque intervalla (si pauca quaedam loca exceperis) multoque minus Enarmonia, sed metabolicos potius cantus, ex peregrini cuiusdam atque extranei Toni chordis compositos, confuse tamen, nulloque certo ordine usurpasse“. —

Als Anhänger der antikisierenden Bestrebungen Vicentinos möchte Doni gar zu gern auch den Fürsten von Venosa (in Anbetracht des Ansehens, das dieser genoß,) als Vertreter dieser Richtung hinstellen. Das gelingt ihm aber nur in sehr anfechtbarer Weise; denn im Grunde genommen hat Gesualdo mit den theoretischen Grübeleien Vicentinos nicht das Geringste zu tun. Ein indirekter Zusammenhang mit Vicentino läßt sich allerdings

feststellen, wenn man den Standpunkt Ambros' teilt, der (Gesch. d. M. IV. S. 236) folgendes ausführt: „Sicherlich boten die zu musikalisch-wissenschaftlichen Zwecken konstruierten Tasteninstrumente manche Belehrung, und überhaupt wurde die Klaviatur jetzt, wie es scheint, der Tummelplatz „experimentierender" Komponisten. Man konnte dort Versuche über Dinge machen und Dinge wagen, an denen selbst geübte Sängerchöre gescheitert wären. Auf jede dieser schwarzen und weißen Klaven ließ sich terzenweise eine Akkordsäule aufbauen. Hier lag nun die Frage nahe, ob es denn nicht möglich wäre, statt sich, wie bisher geschehen, in leitereigen Harmonien zu bewegen durch vermittelnde Zwischenharmonien in sehr entfernte Tonregionen überzugehen. Der erste, welcher sich diese Frage gestellt zu haben scheint und der sie auch sofort in praktischer Ausführung beantwortete, war der kühne, geniale Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa." Diese Ansicht, daß die Kompositionen Gesualdos das Resultat praktischer Versuche auf dem Klavier sind, gewinnt noch sehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man die wichtige Tatsache in Betracht zieht, daß der Fürst die am Hofe von Ferrara befindliche Instrumentensammlung gekannt und wohl auch benutzt hat. In dieser Sammlung, welche eine außerordentlich reichhaltige gewesen sein muß und daher öfters der Gegenstand eingehender Besprechungen in den theoretischen Schriften der Zeitgenossen bildet[1]), befanden sich neben vielen anderen Instrumenten auch das Clavizymbel, welches sich Vicentino für seine enharmonischen Versuche angefertigt hatte, das sogenannte „Archicembalo", ferner ein Zerlinosches Archicembalo, und endlich erfahren wir noch von einem dritten derartigen Instrument, welches dem Herzoge von

[1]) Vgl. P. Cerone, El Melopeo, Napoles 1613, S. 1041/42: „Entre los otros instrumentos que se usavon en le Concierto grande del Serenissimo Duque de Ferrara, avia un Clavicembalo muy estraordinario, con todos los tres Generos harmonicos, segun la invencion y division becha de veynte seys voyes diatonicas, en mas de 130 cuerdas; con dos juegos de teclas, llenos de Semitonos ò trastes negros, doblados y quebrados: Llamado de R. D. Nicolas Vicentino su inventor; y renovador de los dichos tres generos, el Arçimusico. Y de otro Archicembalo, instrumento que por la primera vez espanta à quelquiera eminente Organista, por ver una tan grande cantidad de cuerdas, y tambien un tan grande numero de Semitonos: y se pierde de tal modo, q̃ queda abodado, y no sabe q̃ ha zer." (Diese Nachricht muß sich auf die Zeit vor 1598 beziehen, da in diesem Jahre Ferrara, als päpstliches Lehen, dem Kirchenstaat einverleibt, der ganze estensische Privatbesitz aber nach Modena überführt wurde.)

Ferrara von dem Erzherzog Karl von Österreich (dem Vater Ferdinands II) zum Geschenk gemacht worden war[1]). Der Herzog von Ferrara muß also ein besonderer Liebhaber derartiger Instrumente gewesen sein und es ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, wenn man einen Zusammenhang zwischen der Harmonik Gesualdos und diesen Instrumenten mutmaßt, denn ohne sie hätten Gesualdo die Unterlagen für seine harmonischen Kühnheiten gefehlt. Er schrieb diese Harmonien nieder, nachdem er sich von ihrer Klangwirkung durch Probieren auf dem Klavier überzeugt hatte. Dies war aber nur möglich, wenn man (bei dem Mangel einer temperierten Stimmung) für sämtliche ♯- und ♭-Tonarten rein gestimmte Tasten hatte, sodaß man die seltensten harmonischen Übergänge ausführen konnte, wie es eben diese Archicembali ermöglichten. Welche Freiheit bei der Zusammenstellung der Tonarten insbesondere in den beiden letzten Büchern der fünfstimmigen Madrigale herrscht, mögen noch die Beispiele **58**—**62** zeigen, die zu dem Interessantesten gehört, was diese Zeit des radikalsten Fortschritts aufzuweisen hat.

Der Schluß des Madrigals „Caro amoroso neo" [Bspl. **58**] weist eine geniale Steigerung durch sequenzartige harmonisch-modulatorische Weiterführung eines Motivs auf.

In dem Madrigal „Mille volte il di" fällt an der Stelle: „Mio duol aspro e rio divien pietosa" [Bspl. **59**] besonders das Ausklingen mit der Dissonanz (aspro e rio!) auf und die ganz eigentümliche Auflösung nach der Pause mit der innig-weichen Folge von Mollakkorden, deren Wendung nach dem terzverwandten *A*-dur wie ein Schimmer sanfter Verklärung wirkt (divien pietosa!) — dazu der Gegensatz der mit Dissonanzen versetzten Durakkorde der ♯-Tonart zu den reinen Molldreiklängen der ♭-Tonart: Mit Recht hat Kroyer [Marenzio und] Gesualdo die „Romantiker" des 16. Jahrhunderts genannt! Der Schluß desselben Madrigals [Bspl. **60**] spricht für sich und bedarf keines weiteren Kommentars; harmonisch beachtenswert ist der plötzliche Übergang in

[1]) In Bd. 7, S. XVII der Jahrbücher der Kunstsammlung des habsburgischen Hauses wird unter Nr. 4597 ein in Graz den 1. Nov. 1590 aufgenommenes „Inventäri" aufbewahrt, in dem unter „Volgen instrumenten- und saitenspil" auch ein „. . . ander instrument mit mössing und stählen saiten, darauf man lauth und still schlagen khan"; erwähnt „irer furstlich durchlaucht vom herzogen zu Ferära überschickht worden . . ." (Quelle: Ad. Koczirz, Zur Geschichte des Suython'schen Clavizimbels. S. d. i. [M. IX, S. 565].

den drei letzten Takten von *f*-moll über *d*-moll nach *E*-dur (phrygischer Schluß). Sehr eigentümlich — man könnte beinahe sagen extravagant — mutet uns der Schluß von „Ardita Zanzaretta“ (VI, 13), die Vertonung der Worte „dolce veleno“ [Bspl. 61] an.

Eine derartige Folge alterierter und dissonierender Akkorde, für welche natürlich das „süße Gift“ die direkte Quelle ist, dürfte selbst modernen Ohren gewagt erscheinen; trotzdem ist, wie die Funktionszeichen beweisen, gegen die harmonische Abwicklung nicht das Geringste einzuwenden. Das *g* im vorletzten Takte fasse ich als *fisis* d. h. als Vorhalt von unten vor *gis* auf. Auch hier erfolgt die Rückkehr zur Haupttonart ziemlich unerwartet kurz vor dem Schluß. Im äußersten *pp* verklingend ausgeführt, könnte diese ganze Stelle einer geradezu „impressionistischen“ Wirkung sicher sein.

Der Schluß von „Jo pur respiro“ [Bspl. 62] endlich führt uns in das Gebiet ausgesprochener Chromatik und beruht auf der meisterhaften Durchführung eines kurzen Motivs. Das Verständnis der an sich einfachen harmonischen Folgen wird durch häufige Alteration des erwarteten Klanges manchmal erschwert. Durch die beigefügten Funktionszeichen wurde eine logische Erklärung der harmonischen Verhältnisse versucht.

Es wird vielleicht auffallen, daß es gerade (mit einer einzigen Ausnahme) Schlüsse sind, die ihre besondere Erwähnung rechtfertigen. Der Komponist weiß scheinbar sehr wohl, welchen Wert hinsichtlich der Gesamtwirkung auf die Zuhörer ein außergewöhnlicher Schluß hat und sucht deshalb unter Aufwand seines ganzen harmonischen Könnens seine Schlüsse möglichst originell zu gestalten. Auch ein Zeichen der prachtliebenden und prunkvollen Zeit! Der Eindruck, den diese farbenprächtig schillernden harmonischen Gebilde auf seine Zeitgenossen machten, muß denn auch ein außerordentlicher gewesen sein. Selten ist ein Komponist noch zu seinen Lebzeiten derartig in den Himmel gehoben worden wie Gesualdo. Man ist leicht geneigt, diese Beliebtheit seinem fürstlichen Stand zuzuschreiben, eine Auffassung, die die größte Gefahr einer Voreingenommenheit und damit den Verlust einer objektiven Kritik mit sich bringt. Gewiß ist der Einfluß des Ansehens und der Macht, der Freiheit und Unabhängigkeit seiner Stellung auf die Bedeutung seiner Kompositionen nicht zu unterschätzen. Doch ist auch zu bedenken, daß

die Ausnahmestellung und das Machtbewußtsein naturgemäß so wie den Charakter überhaupt, auch die im künstlerischen Schaffen verkörperte Weltanschauung beeinflußt, und es ist selbstverständlich, daß ein Künstler, der infolge seines Ranges und seines Vermögens keinen Wert auf die Beachtung und Anerkennung der Mitwelt zu legen braucht, schon von vornherein dem Regelwesen der Schule unabhängiger und freier gegenübersteht als der Berufsmusiker, der im Dienste der Kirche steht oder in sonstiger Abhängigkeit sich befindet. Gesualdo konnte sich das für seine Zeit Unglaubliche leisten, ohne befürchten zu müssen, von einer öffentlichen Kritik gebrandmarkt zu werden (wie es z. B. Monteverdi durch Artusi oder Marco da Gagliano durch Muzio Effrem widerfuhr) — sein eigenes künstlerisches Empfinden war die einzige Instanz, der er Rechenschaft abzulegen hatte. Während aber dieser Zustand weniger selbständigen Persönlichkeiten, denen es an strenger Selbstkritik fehlt, nur Schaden bringt, indem er neben der inneren Haltlosigkeit im künstlerischen Denken auch eine rein technische Sicherheit in der Beherrschung des Materials nicht aufkommen läßt (der Hauptgrund, weshalb selten fürstliche und königliche Komponisten in Ausübung ihrer künstlerischen Neigungen sich über das Niveau des plattesten Dilettantismus erheben) führte im Falle Gesualdo die Unabhängigkeit den Meister — denn ein solcher war er schon durch die Tiefe und Genialität seiner ästhetischen Anschauung — auf neue, bisher ungeahnte Pfade seiner Kunst. Er gehört unbedingt zu denjenigen, auf welche Schopenhauers[1]) Worte Anwendung finden müssen „Dilettanten, Dilettanten! — so werden die, welche eine Wissenschaft oder Kunst aus Liebe zu ihr und Freude an ihr, per il loro diletto, treiben, mit Geringschätzung genannt von denen, die sich des Gewinnes halber darauf gelegt haben; weil sie nur das Geld delektiert, das damit zu verdienen ist. Diese Geringschätzung beruht auf ihrer niederträchtigen Überzeugung, daß keiner eine Sache ernstlich angreifen werde, wenn ihn nicht Not, Hunger oder sonst welche Gier dazu anspornt. Das Publikum ist desselben Geistes und daher derselben Meinung; hieraus entspringt sein durchgängiger Respekt vor den „Leuten vom Fach“ und sein Mißtrauen gegen Dilettanten. In Wahrheit hingegen

[1]) Parerga und Paralipomena II.

ist dem Dilettanten die Sache Zweck, dem Manne vom Fache als solchem bloß Mittel; nur der aber wird eine Sache mit ganzem Ernste treiben, dem unmittelbar an ihr gelegen ist und der sich aus Liebe zu ihr damit beschäftigt, sie con amore treibt. Von solchen, und nicht von den Lohndienern, ist stets das Größte ausgegangen.“ Und wenn Doni[1]) den Principe di Venosa „veramente Principe de compositori moderni“ nennt und A. Kircher[2]) berichtet: „Princeps Venusini, qui primus fuit omnium opinione, qui musicam in eum excellentiae gradum erexit, quem certe omnes Musici suspiciunt et admirantur“ — so spiegeln diese Urteile tatsächlich ein gut Teil der objektiven Meinung über den Musiker wider. Welch großer Beliebtheit sich seine Kompositionen erfreuten, geht schon aus der Tatsache hervor, daß sie sehr oft aufgelegt wurden und wir wollen auch gerne Rousseau[3]) Glauben schenken, daß die Madrigale sehr gern von den Damen gesungen wurden. Einen direkten Einfluß auf die zeitgenössische musikalische Produktion scheinen seine Werke nicht ausgeübt zu haben, er hat weder Nachahmer gefunden, noch Schule gemacht. Doch ist der Zusammenhang seines Schaffens mit der Entwicklung des Musikdramas nicht zu verkennen, ja man wird mit der Behauptung nicht fehlgehen, daß uns in den Madrigalen Venosas die Wurzeln derjenigen Musik, die wir so recht eigentlich dramatische nennen, vorliegen, daß sie das grundlegende Material für dieselben erst ausgebildet haben, indem sie zuerst von der unbeschränkten Anwendung aller ästhetischen Mittel im Dienste des Ausdrucks Gebrauch machten. Daß auch die Zeitgenossen ihm dieses Verdienst willig zuerkannt haben, beweist das Urteil Donis, der gerade die Tatsache besonders hervorhebt, daß Gesualdo es vor allen andern gewesen sei, der in seinen Werken das Hauptgewicht auf Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gelegt habe: „I primi, che in Italia abbian seguitato lodevolmente questa strada... sono stati il Principe di Venosa, che diede forse luce a tutti gli altri del cantare affettuoso (sq. Claudio Monteverdi, Jac. Peri, Giulio Caccini)“. Hier wird der Meister als direkter Vor-

---

[1]) Opp. I S. 151; dasselbe in „Trattato della Musica Scenica“ S. 42.

[2]) Musurgia Lib. VII, cap. VI S. 599.

[3]) Dictionnaire de mus. Art. Gesualdo: „Ses madrigaux pleins de science et de goût etaient admirés par tous les maîtres et chantés par toutes les dames“.

läufer des Opernstils bezeichnet, eine Ansicht, der wir auch in der Vorrede A. Spagnas[1]) zu „Oratorii overo Melodrammi“ begegnen: „Anzi che in una virtuosa Academia, che si adunava una volte il mese in casa del Sig. Antonio Maria Abbatini, famoso Contrapuntista del Secolo passato, dove mi ritrovai piu volte, frà le altre materie ivi discusse, e ventilate, fù riconosciuto, che i nostri Recitativi erano succeduti in luogo di quei madrigali, che furono posti in musica del Principe di Venosa, e dal Monteverde, de quali è propria la totale osservanza delle Rime sopradette.“ Wieviel tatsächlich die Oper aus dem in diesen Madrigalen vorhandenen Reichtum an neugewonnenen Ausdrucksmitteln geschöpft hat, den ausführlichen Beweis dafür durch Belegen mit Beispielen zu erbringen, muß ich mir, als außerhalb der Aufgabe dieser Arbeit liegend, versagen und einer in Aussicht genommenen Spezialarbeit über dieses Gebiet vorbehalten. Nur ein besonders charakteristisches Beispiel [Nr. 63], welches vermuten läßt, daß nicht nur auf dem Gebiete des Vokalstils, sondern auch des Instrumentalstils diese Madrigale mannigfache Anregung gegeben haben, welche sich bis zu der Blütezeit der Oper (um 1700) verfolgen läßt (man vgl. damit manche Instrumentalsätze und Begleitungen Ag. Stephanis u. a.) möge zeigen, wie manches hier schon im Prinzip seine Anwendung gefunden hat, das später zum eisernen Bestand gewisser instrumentaler Formeln wurde (ohne Worte würde man den Satz unbedingt für ein Instrumentalstück halten).

Eine Weiterbildung der Harmonik Gesualdos hat nicht stattgefunden, aus dem einfachen Grunde, weil die Theorie noch nicht so weit entwickelt war, eine feste formalistische Erklärung solcher Harmoniefolgen zu geben, und wir haben hier die eigentümliche Tatsache vor uns, daß die Anwendung eines Kunstmittels, dessen Ausbildung und Entwicklung zu einer fast unglaublichen Höhe innerhalb eines Zeitraumes von kaum 75 Jahren abgeschlossen war, in der Folgezeit ziemlich beschränkt blieb, bis es sich — diesmal aber mit Beihilfe der allmählich erwachenden Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit der Harmonie — nach und nach wieder auf die Stufe erhob, die es schon einmal erreicht hatte. Erst auf Grund des Ausbaues der Harmonielehre ist uns

[1]) Roma 1706. Veröffentlicht von A. Schering, S. d. i. M. VIII S. 43.

eine gerechte Würdigung von Gesualdos Schaffen möglich geworden, der uns, in diesem Lichte betrachtet, nicht als Dilettant erscheint, dem aus Originalitätssucht das Zusammenstellen möglichst auffallender Akkordmischungen Zweck und Ziel ist, sondern als der kühne Neuerer und das bahnbrechende Genie, dessen Streben nach Charakteristik wir um so mehr verstehen und dessen tiefe poetische Anschauung wir uns um so eher zu eigen machen können, als sie ihn aufs engste mit den Bestrebungen und dem künstlerischen Empfinden unserer Zeit verbinden, und der Zweck dieser Ausführungen wäre erreicht, wenn sie dazu beitragen würden, dem Komponisten in der Musikgeschichte denjenigen Platz anzuweisen, der ihm gebührt: einen Ehrenplatz unter denjenigen Meistern, die nicht nur ein rein historisches Interesse für sich in Anspruch nehmen können, sondern deren Werke zu den unvergänglichen Werken musikalischer Kunstschöpfung gehören.

Anhang I.

Aus: Scipione Cerreto, Napolitano, Della prattica Musica, vocale et Strumentale, In Napoli 1601.

S. 154. Nomi de i Musici Napolitani e Compatrioti, che sono stati in questa città di Napoli dall'Anno 1500, infino al di d'oggi. Cap. I.

Benche si suol dire per proverbio, che „Laus in ore proprio exordescit", ma non sarà così, quanda dal giuditioso Lettore sarà compreso à che fine si ragiona, percioche havendo detto si sopra, come questa città di Napoli sempre have havuti Musici eccellenti, infino al tempo d'oggi, non vorrei per questo essere da alcuno malevole biasmato, per esser io uno di quelli, ch'io laudi questi tali, per esser noto al mondo la lor virtù: ma tutto ciò hò fatto, che quelli ch'al presente vivino siano protega di questa mia fatica, sapendo chiaramente, che quanto in me è di buono della Musica scienza, tutto l'hò da loro imparato. Si che per non monstrarmeli ingrato, non hò voluto mancare, al principio di questo Terzo libro, di tacere in nomi loro, si per esserno eccellenti in tae Scienza, si ancora parendomi, che al tempo d'hoggi sia rinovata quella antica Cademia di Musica, che fioriva al tempo che signorreggiavano, gli Illustrissimi Signori di casa Sanseverino, all'hora Principi di Salerno, perche da quelli era molto honorata la musica, anzi che à Musici davano di continuo honorati premij. Tutto mi par che oggi si scorga nel' Illustrissimo Signor Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa, Nepote dell' Illustrissimo e Reverendissimo Alfonso Gesualdo, al presente Archivescopo di Napoli. Oltre che questo Signore è raro sonatore di molti stromenti, del Liuto ha passato il segno, e della Compositione non è meno de gli altri compositori eccellente, per haver lui ritrovate nove inventioni di componimenti, ornandoli bei pensieri, e capricci, che forse danno meraviglia a tutti i Musici, e Cantori del mondo,

lasciando da parte l'altre sue rare virtù. A questo Principe di piu non basta, che si diletti della Musica, ma ancora per suo gusto et intertenimento tiene in sua corte, a sue spese, molti Compositori, Sonatori e Cantori eccellente, che alle volte tra me medesimo vado considerando, che se questo Signore fusse stato a tempo di gli antichi Greci, i quali reputavano ignorante chi non sapea di Musica, con tutto che fusse stato dotto nell' altre scienze, siccome un'altra volta fu accenato di Temistocle filosofo nel cap. 7 del I libr. che per non saper sonare in un convito, ne restò con gran rossore, e scorno: crederia per, certo che per sua memoria l'havrebbono fatto una statua d'oro, non che di marmo. Ma che dirò d'infinit' altri Signori Napolitani, nati di nobilissimo sangue, che anco sono eccellentissimi Musici, della compositione e del suono: questo è noto al mondo quanto siano rari sonatori del Liuti, e della chitarra à sette chorde li Signori Fabricio Filomarino, Filippo Caraffa, Ettore Gesualdo, Ettore della Marra, Scipione Dentice del Cimbalo, Antonio Grisone della Viola d'arco, ed altri, che per brevità li lascio. Si che essendo cosa manifestata, che non solo da gente mediocre ma infino da i Principi, e da altri Signori è essercitata la Musica, perciò ogn'uno cerchi d'impararla, ed ancora per esser tenuto savio tra li dotti, si come dice Quintiliano „Musica igitur antiquis temporibus tantae fuit venerationis, ut ijdem Musici vates, et sapientes dicerentur" Dunque à torto fuor del Regno di Napoli danno di qualque imperfettione alli Musici Napolitani, concio sacrosache già molti, così antichi, come moderni eccellenti siano stati, e sono de quali alcuni, che lungo fora à raccontargli tutti, parte per non defraudarli di quello che loro meritamente si conviene, e parte per dar à dividere à questi tali, quanto sia falsa la loro opinione, ed il giuditio che fanno de i Musici Napolitani, nel fine di questo mio ragionamento saranno ricordati, e celebrati, e primieramente non è niuno che non sappia di quanta eccellenza siano stati e siano.

Anhang II.

Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen Carlo Gesualdos.

a) Chronologisch geordnet.

1594. Canto / Madrigali / A Cinque Voci / In Ferrara, Per Vittorio Baldini / Stampator Ducale / (W) / MDXCIV (Herausgeber: Scipione Stella; 10. V. 1594).
Diesselb. neu aufgelegt: 1603, 1607, 1616 (Venedig).

1594. Alto / Madrigali / A Cinque Voci / In Ferrara / Per Vittorio Baldini / Stampator Ducale / (W) / MDXCIV (Herausg.: Scip. Stella; 2. VI. 1594).
Diesselb. neu aufgel.: 1603 (Venedig), 1604 (Neapel), 1607, 1616 (Venedig) u. 1617 (Neapel).

1595. Canto / Madrigali / A Cinque Voci / In Ferrara / Per Vittorio Baldini / Stampator Ducale / (W) / MDXCV.
Ded. Don Carlo Gesualdo, Prencipe di Venosa. Perche il primo e secondo libro de Madrigali da V. E. composti; e da Scipione Stella mandati in Luce, hanno dato al Mondo grandissimo saggio d'arteficio, e leggiadra. Jo . . . ho usato diligenza in raccogliere quest'altri suoi, che per inventione, artificio, imitatione, ed osservanza di parole sono ammirabili, e con la medesima confidenza, che hebbe lo Stella, gl'hò dati alle Stampe per il Terzo libro. 19. III. 1595 Hettore Gesualdo.
Neu-Aufl.: 1603 (Venedig), 1611 u. 1619 (das.).

1596. Canto / Madrigali / A Cinque Voci / Libro Quarto / In Ferrara, per Vittorio Baldini / Stampator Ducale / (W) / MDXCVI (Herausg.: Hettore Gesualdo).
Neu-Aufl.: 1604, 1611, 1616 (Venedig).

1611. Basso / Madrigali / A Cinque Voci / Libro Quinto / In Gesualdo / Appresso Gio. Jacomo Carlino / (W) / MDCXI (20. VI. 1611 Don Gio. Pietro Cappuccio).
Neu-Aufl.: 1614 (Venedig, Bartholomeo Magni il Gardano).

1611. Canto / Madrigali / A Cinque Voci / Libro Sesto / In Gesualdo / Appresso Gio Jac. Carlino / (W) MDCXI.
Questi Madrigali della sesta muta furono composti da V. E. nelli medesimi anni, che furono quelli della quinta; e perciò questi ancora sono stati aspettati con grandissimo desiderio dal mondo si lungo tempo . . . . Di Gesualdo 25. VII. 1611 Don Gio Pietro Cappuccio.
Neu-Aufl.: 1616 (Venedig).

1613. Partitura / Delli sei libri / De' Madrigali / A Cinque Voci / Dell' Illustrissimo & Eccellentiss. / Prencipe di Venosa / D. Carlo Gesualdo / fatica / Di Simone Molinaro / Maestro di Capella nel Duomo di Genova / (W) / In Genova / Appressa Giuseppe Pavoni, MDCXIII.

1626. Quinto / Madrigali / A Sei Voci / Del Illustrissimo & Eccellentissimo / Sig. D. Carlo GESUALDO / Principe di Venosa / (W) / In Napoli / Appresso / Ambrosio Magnetta 1626.

Ded. D. Leonora d'Este-Gesualdo Principessa di Venosa. L'antica & fedele servitù mia con l'eccellenza Sig. D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa consorte di V. E. come fu di tanta efficacia, che mi fece digno mentre ella visse della communicanza delli suoi perfetti, & esquisiti componimenti .... Napoli 15. VII. 1626. Mutio Effrem.

b) Sämtliche Madrigale alphabetisch geordnet.

(Die römischen Ziffern beziehen sich auf das Buch, wobei das nachgelassene der sechsstimmigen Madrigale als VII gerechnet ist, während die arabischen Ziffern sich auf die Nummern beziehen; die Zahl in der zweiten Rubrik ist die Seitenzahl in der Partiturausgabe.)

Aus den mit * bezeichneten Madrigalen finden sich Zitate in der Beispielsammlung. Darauf beziehen sich die in eckigen Klammern stehenden Nummern.

Ahi disperata vita . . .	III, 3	73
Ahi dispietata e cruda .	III, 6	78
Ahi già mi dicoloro . .	IV, 17	133
Ahi troppo saggia . . .	II, 7	13
All' apparir di quelle . .	I, 19	65
Alme d'amor rubelle . .	VI, 11	214
Al mio gioir il ciel si fa sereno	VI, 19	234
Amor pace non chero .	II, 9	16
Ancitetemi pur	III, 16	96
Ancide sol la morte . .	VI, 15	223
*Ancor che per amarti [40, 44]	VI, 21	239
Arde il mio cor	IV, 18	135
*Ardita Zanzaretta [13, 36, 38, 61]	VI, 13	218
Ardo per te mio bene .	VI, 14	221
*Asciugate il begli occhi [5, 48]	V, 14	171
A voi mentre il mio core	IV, 15	130
Baci soavi e cari	II, 1	1
Bell' Angioletta	II, 20	35
*Beltà poi che t'assenti [49, 50]	VI, 2	190
Candida man	I, 18	60
Candido e verde fiore .	VI, 12	215
*Caro amoroso neo [58]	I, 1	38
Che fai meco mio cor .	IV, 5	114
Che sentir deve	I, 5	45
*Chiaro risplender suole [55]	VI, 5	200
*Come esser può [1] . .	II, 4	7
Cor mio benche	VII, 7	—
Cor mio deh non piangete	IV, 9	120
Correte amanti à prova .	V, 13	169
Crudelissima doglia . . .	III, 14	92
Da l'odorate spoglie . .	II, 16	62
Danzan le ninfe	II, 18	32
De bei colori	VII, 14	—
*Deh come in vano sospiro [34, 37]	VI, 9	209
Deh coprite il bel seno .	V, 16	175
De se già fu crudele . .	III, 18	99
Del bel de bei vostri occhi	III, 5	76
Dolce spirto d'amore . .	III, 7	81
*Dolcissima mia vita [2, 14, 30]	V, 4	147
Dolcissimo sospiro . . .	III, 19	100

Donna se m'ancidete . . III, 20 | 103
Dove fuggi mio . . . . VII, 4 | —
Dunque non m'offendete IV, 10 | 121

Ecco morirò dunque . . IV, 16 | 132
E quella Arpa felice . . I, 17 | 63
Et ardo e vivo . . . . . III, 13 | 90

Felice Primavera . . . . II, 17 | 30
Felicissimo sono . . . . V, 7 | 154
Frà chare danze . . . . VII, 12 | —
Freno tirsi il desio . . . II, 13 | 23

*Gelo ha madonna il seno [12, 39, 45] . . . . . II, 5 | 9
Gia piansi nel dolore . . VI, 22 | 242
Gloite voi col canto . . V, 1 | 142
Gravid'il . . . . . VII, 17 | —

Hai come . . . . . VII, 16 | —
Hai rotto e sciolto . . . I, 4 | 44
Hor che in gioia . . . . IV, 7 | 117

Il sol qual hor più . . . IV, 20 | 138
In più leggiadro velo . . I, 6 | 47
In van dunque ò crudele IV, 4 | 112
*Io parto e non piu dissi [4, 8, 28, 29, 32, 53] . . VI, 6 | 202
*Io pur respiro [6, 54, 62, 63] . . . . . VI, 10 | 211
Io tacero ma nel silentio IV, 3 | 110
*Itene ò miei sospiri [21, 24, 26, 27, 52] . . . . V, 3 | 145

Languisco al fin . . . . V, 10 | 162
*Languisco e moro [3, 23] III, 4 | 75
L'arco amoroso . . . . VII, 10 | —
Luci serene e chiare . . IV, 1 | 106

*Madonna io ben vorrei [11] II, 3 | 5
Ma se avverra . . . . . I, 8 | 50
*Ma se tale hà costei [41] I, 2 | 39
Ma tu cagion di quella . V, 18 | 179
Mentre Madonna [25] . . II, 6 | 11
Mentre mia stella miri . II, 14 | 24
Mentre mira costei . . . IV, 14 | 128
*Mercè grido piangendo [64] . . . . . V, 11 | 165
Meraviglia d'Amore . . . III, 12 | 89

*Mille volte il di [33, 57, 59, 60] . . . . . VI, 7 | 205
*Moro e mentre sospiro [15, 20] . . . . . IV, 12 | 125
Moro lasso al mio duolo VI, 17 | 228
Moro ò non moro . . . III, 2 | 72

Ne tien face, ò saetta . . I, 14 | 59
Non e questa . . . . . VII, 8 | —
Non e questa la mano . I, 13 | 58
Non mai non cangierò . I, 18 | 64
Non mirar non mirare . II, 15 | 26
Non mitomiglia il ben mio I, 20 | 67
Non t'amo ò voce ingrata III, 11 | 87

Occhi del mio cor vita . V, 9 | 160
O chiome . . . . . VII, 9 | —
O come è gran martire . I, 10 | 53
O dolce mio martire . . II, 11 | 19
O dolce mio tesoro . . . VI, 8 | 207
*O dolorosa gioia [16, 22] V, 5 | 150
O mal nati messaggi . . III, 9 | 84
O mio soave ardore . . I, 11 | 54
O tenebroso giorno . . . V, 19 | 181
O voi troppo felici . . . V, 12 | 167

Parlo misero . . . . . VII, 2 | —
Perche tal . . . . . VII, 15 | —
Pietà signore . . . . . VII, 6 | —
Poi che l'avida sete . . . V, 17 | 177

Quale spada . . . . . VII, 1 | —
Qual fora donna . . . . V, 6 | 152
Quando di lui la sospirata IV, 13 | 126
*Quando ridente e bella [43] . . . . . VI, 23 | 244
Quando vaga . . . . . VII, 18 | —
*Quanto hà di dolce Amore [10, 19] . . . . . II, 2 | 3
Quel no crudel . . . . VI, 16 | 226
Questa crudele, e pia . . IV, 6 | 115
Questi Leggiadri . . . . II, 16 | 28

Resta di darmi noia . . . VI, 4 | 195

Se chiudete nel core . . IV, 19 | 136
Se cosi dolce è il duolo I, 7 | 49

*Se da si nobil mano [46]	II,8	14	Sospirava il mio core . .	III, 8	83
Sei disposto	VII, 5	—	Sparge la morte al mio .	IV, 11	122
*Se la mia morte brami [31, 42, 51]	VI, 1	188	Tal' hor sono desio . . .	IV, 2	108
Se per lieve ferita . . .	I, 3	40	T'amo mia vita	V, 21	185
Se piange ohime	III, 15	94	Tirsi morir volea	II, 12	20
Se taccio il duol s'avanza	I, 9	52	Tu che con	VII, 3	—
Se tu fuggi io non resto	V, 20	183	Tu m'uccidi ò crudele . .	V, 15	173
Se vi duole il mio duolo	V, 8	157	*Tu plangi o Filli mia [7, 47, 56]	VI, 3	192
Se vi miro pietosa . . .	III, 17	97	Tu segni ò bella Clori .	VI, 20	237
Sento che nel partire . .	I, 12	55	Veggio sì dal mio sole .	III, 10	85
Sfogando	VII, 11	—	Videla poi	VII, 13	—
Si gioioso mi fanno . .	II, 10	17	Voi volete ch'io mora . .	III, 1	71
*S'io non miro non moro [9, 35]	V, 2	144	Volan quasi farfalle . . .	VI, 18	230
Son si belle le rose . .	II, 19	33	Volgi mia luce	IV, 21	139

(NB. In der Partiturausgabe sind die beiden ersten Bücher miteinander vertauscht, so daß das zweite Buch an erster Stelle und das erste Buch an zweiter Stelle steht.)

Anmerk. Neuausgaben von Madrigalen Gesualdos existieren in:

Padre Mardini, Sagg. di Contrapp. (Moro e mentre sospiro; Frenò, Tirsi il desio.)

Torchi, Arte musicale in Italia, Bd. 4. (Non t'amo; Itene ò miei sospiri; Dolcissima mia vita; Gia piansi.)

Kiesewetter, Schicks. d. weltl. Ges. (Donna se m'ancidete.)

Hawkins, III, 214. (Baci soavi e cari.)

Prince de la Moskowa, Recueil des morceaux de musique. (Come esser puo; Gelo hà madonna.)

Burney, Gen. Hist. III, 223. (Moro lasso ol mio dulo.)

Ferner Musterbeispiele in:

Winterfeld, Gabrieli; Ambros IV; Kircher, Musurgia.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Ambros, Geschichte der Musik, Bd. III u. IV.
Arenzio, Nic. d', Un predecessore di Alessandro Scarlatti. Gazzetta musicale di Milano 1892.
Eitner, Rob., Quellenlexikon.
— Cypriano de Rore. Monatsh. f. Musikgeschichte 1889.
Florimo, Francesco, La scuola musicale di Napoli. Napoli 1880.
Kroyer, Theod., Die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal. Beih. d. i. M.-G. IV. (1902.)
Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte II, 1 u. 2. Leipzig 1907.
— Geschichte der Musiktheorie vom IX.—XIX. Jahrh. Leipzig 1898.
— Katechismus der Kompositionslehre. Leipzig 1905.
— Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. Leipzig 1906.
— Vademecum der Phrasierung. Leipzig 1900.
— System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903.
— Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878.
— Notenschrift und Notendruck. Leipzig 1896.
— Musiklexikon. VII. Aufl.
Solerti, A., Ferrara e la corte estense. Città di Castello 1891.
Schwartz, R., H. L. Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten. V. f. M. 1893.
— Die Frottole im 15. Jahrhundert. V. f. M. 1886.
Torchi, L'arte musicale in Italia, Bd. 4.
Valdrighi, F., Musurgiana 12. Modena 1884.
Villarosa, Memorie dei compositori di Musica del regno di Napoli. Napoli 1840.
Vogel, E., Bibliothek der gedruckten weltl. Vokalmusik aus den Jahren 1500 bis 1700. Berlin 1892.
— Marco de Gagliano. Viertelj. f. M. V.
— Claudio Mondeverdi. V. f. M. 1887.
Wagner, P., Das Madrigal und Palestrina. V. f. M. 1892.
— Palestrina als weltlicher Komponist. Straßburg 1890.
Winterfeld, C. v., G. Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834.

Im einzelnen sind alle Quellen unter dem Texte namhaft gemacht.

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Ferdinand Keiner, evang-lutherischer Konfession, bin geboren zu Frankfurt a. M. am 9. Januar 1888 als erster Sohn des Stadtsekretärs Friedrich Keiner (gest. 24. Dez. 1908). Nach Erlangung des Reifezeugnisses des Lessinggymnasiums meiner Vaterstadt (Ostern 1906) trieb ich $1^1/_2$ Jahre musikalische Privatstudien, welche sich hauptsächlich auf Komposition erstreckten. Von Herbst 1907 bis Herbst 1909 besuchte ich die Universität Leipzig, vorzugsweise an kunstwissenschaftlichen Kollegien teilnehmend, und setzte meine praktischen Studien unter Max Reger fort. Angeregt durch die Vorlesungen und Seminarübungen des Herrn Prof. Hugo Riemann erwählte ich die Musikwissenschaft zu meinem Lebensberuf und beschäftige mich seit mehreren Jahren damit, Material für eine Geschichte des Madrigals zu sammeln. Im Wintersemester 1912/13 besuchte ich die Universität Gießen und im Sommer 1913 wiederum die Universität Leipzig.